

s t a d i a

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

OHJAAJASTA DRAMATURGIKSI JA TAKAISIN

Eli näin syntyi Nauruihminen

Esittävän taiteen koulutusohjelma
Opinnäytetyö
7.4.2008

Heli Väätäinen



Koulutusohjelma Esittävän taiteen koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Teatteri-ilmaisun ohjaaja	
Tekijä Heli Väättäinen			
Työn nimi Ohjaajasta dramaturgiksi ja takaisin: eli näin syntyi Nauruihminen			
Työn ohjaaja/ohjaajat Timo Heinonen			
Työn laji Opinnäytetyö		Aika 7.4.2008	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 42+6
<p>Opinnäytetyössäni avaan tämänhetkistä teatterikäsitystäni dramaturgin ja ohjaajan näkökulmasta. Käytän esimerkkinä tuoreimman ohjaustyöni Nauruihmisen syntyprosessia ja eritoten Nauruihmistä esityksenä. Tarkastelen esityksen rakentamista niin dramaturgisten kuin esitysteoreettistenkin näkökulmien kautta ja pyrin avaamaan omaa työskentelyäni teatteriesityksen ohjaajana, joka toimii samalla esityksen dramaturgina. Dramaturgia muodostuu näin tavaksi ajatella teatteria ja nimenomaan teatteriesitystä.</p> <p>Aloitin esittelemällä merkittävimpiä tekijöitä, jotka ovat vaikuttaneet siihen, millaista teatteria haluan itse tehdä. Kerron viehtymyksestäni sanattomaan teatteriin ja erittelen ratkaisuni valita 700-sivuinen romaani oman esityskäsikirjoituksen pohjalle. Tarkastelen ”uuden” ja ”vanhan” dramaturgian eroja postdraamallisen teatterin valossa ja niitä tärkeimpiä lähtökoh- tia, joiden pohjalta Nauruihminen rakentui. Pohdin tekstin ja esityksen välistä suhdetta sekä kuvaan matkaani aristoteelisesta draamasta uuteen ja laajempaan tapaan käsitellä tekstiä – ja ennen kaikkea esitystä.</p> <p>Puran Nauruihmisen harjoituskautta keskittyen etenkin ohjaajantyön haasteisiin sekä omaan työskentelyyni tunteiden ja intuition varassa. Kerron esiintymisen ja esittämisen tapojen etsinnöistä ja siitä visuaalisuuden, musiikin ja tunnelmien saumattomasta kudelmasta, jota teatteriesityksen tekeminen mielestäni parhaimmillaan on. Nostan esiin näyttelijöiden panoksen lisäksi myös muun työryhmän merkityksen koko prosessille. Viimeiseksi tarkastelen lopputulosta eli valmista teatteriesitystä sekä sen saamaa palautetta.</p> <p>Päätän opinnäytetyöni pohtimalla koko prosessin onnistumista, ohjaajan ja dramaturgin roolien luonnollista limittymistä sekä omia tulevaisuuden näkymiäni.</p>			
Teos/Esitys/Produktio Nauruihminen			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat postdraamallinen teatteri, draaman jälkeinen teatteri, uusi dramaturgia, sanaton teatteri, intuitio, ensemble			



Degree Programme in Performing Arts		Specialisation Drama Instructor
Author Heli Väätäinen		
Title From Director to Dramaturgist and Back: The Birth of <i>Nauruihminen</i>		
Tutor(s) Mr Timo Heinonen		
Type of Work Final Project	Date 7 April, 2008	Number of pages + appendices 42+5
<p>The final project describes the author's current way of looking at theatre from the director's and dramaturgist's point of view. The process of the author's latest direction called <i>Nauruihminen</i> is used as an example as a theatre performance. The thesis examines the constructing of a performance and explains the author's work as both a director as well as a dramaturgist. Thus, dramaturgy becomes a way to think of theatre and especially a theatre performance.</p> <p>The thesis begins by introducing some of the most significant factors that have had an influence on the kind of theatre the author wants to direct. It observes the passion for theatre without words and analyzes the decision of choosing a 700-paged novel for the base of a performance script. The differences between "new" and "old" dramaturgy are observed in the light of the postdramatic theatre. In addition, the relation between text and performance is reflected. The path from Aristotelic drama to a broader way of working with the text and especially the performance is also described.</p> <p>The process of making <i>Nauruihminen</i> has concentrated specifically on the challenges of directing and working with intuition and emotions. The search for the ways of acting and presenting is introduced. A theatre performance at its best is a wide web of visuality, music and atmosphere and the effect of the whole group is emphasized. In the end of the thesis, the performance <i>Nauruihminen</i> and the feedback are observed as well as analyzed.</p> <p>The thesis ends with an evaluation of the process as a whole, the natural blending of director's and dramaturgist's roles and finally reflecting all these factors on the author's own future in the field of theatre.</p>		
Work / Performance / Project <i>Nauruihminen</i>		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords postdramatic theatre, new dramaturgy, theatre without words, intuition, ensemble		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	VAIKUTTEITA.....	4
2.1	Klovneria	4
2.2	Krepsko.....	5
2.3	Goat Island.....	6
2.4	Esityksiä Prahassa	7
2.5	Esityksiä Suomessa	8
3	LÄHTÖKOHTIA JA HAASTEITA.....	10
3.1	Tekstin valinta.....	11
3.2	Dramatisoinnista	15
3.3	Tekstin suhde esitykseen	16
3.4	Tekstin analysoinnista	18
4	HAUDUTTELUSTA HARJOITUKSIIN	21
4.1	Esittämisen tasoja.....	21
4.2	Intuitio harjoituksissa	24
4.3	Ohjaajan työkaluja.....	25
4.4	Tunteva ohjaaja	27
4.5	Negatiivisuuden kehä	30
4.6	Musiikin valinta	31
4.7	Työskentely muun työryhmän kanssa	32
4.8	Teeman löytyminen.....	34
5	TYÖN HEDELMÄT	36
5.1	Esitykset.....	36
5.2	Palaute	38
6	LOPUKSI	40
	LÄHTEET	42

LIITTEET 5 kpl

1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni pyrin kuvaamaan teatteriesityksen synnyttämistä ohjaajan näkökulmasta. Keskeinen tarkasteluni lähtökohta on, mitkä tekijät vaikuttavat siihen, minkälainen itse olen teatterintekijänä ja minkälaisia periaatteita ja teorioita seuran – tiedostaen ja tiedostamattani. Käytän esimerkkinä tuoreinta ohjaustyötäni ja työprosessiani, Victor Hugon romaaniin pohjautuvaa esitystä *Nauruihminen*, joka sai ensi-iltansa Stadian Esityslaboratoriossa 8. helmikuuta 2008 ja oli samalla työharjoitteluni ohjaajantyön alueella. Kuljetan mukana lainauksia työpäiväkirjastani, jota pidin tunnollisesti koko tuon prosessin ajan. Vaikka kaikki esimerkit ja yksityiskohdat käsittelevätkin Nauruihmistä, laajenevat ne myös koskemaan käsitystäni ohjaajuudesta yleensä ja tavastani rakentaa yleisöä palveleva teatteriesitys.

Tarkastelen esityksen rakentamista lähinnä dramaturgisten ja esitysteoreettisten näkökulmien kautta jättäen ulkopuolelle ohjaamista ja ohjaajantyötä käsittelevät tutkimukset. Edellä mainituista lähtökohdista tarkoitukseni on avata omaa työskentelyäni monimuotoisena ja -puolisena teatterintekijänä: ohjaajana, joka toimii väistämättä myös esityksen dramaturgina ja saumattomasti kytkee toisiinsa teatteriesityksen eri elementit rakenteen hallinnasta lavastukseen ja visuaaliseen ilmeeseen. Ohjaajan ja dramaturgin roolit sulautuvat toisiinsa, limittyvät ja tukevat toinen toistaan. Dramaturgia muotoutuu näin tavaksi ajatella teatteria ja nimenomaan teatteriesitystä.

Näkemyksiini ja ominaislaatuuni ohjaajana on vaikuttanut todella paljon se, millaisia esityksiä olen vuosien varrella nähnyt. Miksi olen ollut joistain niin vaikuttunut ja

joistain en lainkaan? Toisessa luvussa erittelen vaikutteista merkittävimpiä. Eniten olen ehdottomasti oppinut aikana, jolloin opiskelin ja työskentelin Prahassa. Tuolloin näkemilläni esityksillä on suora vaikutus käsitykseeni siitä, millainen on mielestäni onnistunut teatteriesitys ja millaisia esityksiä itse haluan tulevaisuudessa ohjata.

Vaikka Nauruihmisessä käytettiin paljon tekstimateriaalia, ei minulle aina ole ollut itsestäänselvyys ohjata esitystä, jossa on puhetta. Tunnen vetoa sanattomaan teatteriin, ja kolmannessa luvussa avaan juuri tuota itsenikin yllättänyttä ratkaisua päätyä työstämään Victor Hugon romaanista omaa esityskäsikirjoitusta. Tarkastelen ”uuden” ja ”vanhan” dramaturgian eroja ja niitä lähtökohtia, joiden pohjalta Nauruihminen lopulta rakentui.



Kuva 1. Nauruihmisessä yleisöä yllätettiin ja hämmennettiin – tositarkoituksella. Kuvassa Tanja Heinänen, Riikka Sarvimäki ja Jani Hendriksson kerholaisina (kohtaus 13).

Neljännessä luvussa tarkastelen Nauruihmisen harjoituskautta. Luotan ohjaajana intuition voimaan; oikeastaan se on tärkein työkaluni opastaessani näyttelijöitä. Puran kokemuksiani ohjaajuuden ja ohjaajantyön haasteista ja esteistä, sekä siitä, miten tunteet ovat vahvasti mukana luovassa työssäni. Kävin välistä kovaakin kamppailua sen kanssa, kuinka kykenen ohjaamaan tavalla, joka tyydyttäisi kaikkia osapuolia. Nostan esiin näyttelijöiden lisäksi myös muun työryhmän merkityksen koko prosessille.

Lopputulosta eli esityskautta ja katsojilta saatua palautetta erittelen viidennessä luvussa, ja päätän opinnäytetyöni pohtimalla koko prosessin onnistumista ja omia tulevaisuuden näkymiäni.

2 VAIKUTTEITA

Nauruihmisen prosessia on mahdotonta kuvata ottamatta huomioon tekijöitä, joilla on ollut miltei suora vaikutus dramaturgian syntymiseen ja ohjaamisen tapaani. Jos olisin tarttunut Victor Hugon romaaniin muutama vuosi sitten, olisi esityksestä luultavasti tullut tulkinnallisesti ja rakenteellisesti paljon yksitasoisempi ja suoraviivaisempi.

Oleskelin Prahassa kahteen otteeseen: ensin opiskelijavaihdossa Prahan *Academy of Performing Arts* -koulussa syksyn 2005 ja sitten työharjoittelussa *Krepsko*-teatteriryhmässä talven 2006–2007. Prahassa asuessani kävin ahkerasti katsomassa mitä erilaisimpia teatteriesityksiä, ja käsitykseni teatterista laajeni ja sain uudenlaista näkökulmaa esittävän taiteen mahdollisuuksiin. Nauruihminen-esityksessäkin on varmasti näkyvissä häivähdyksiä tsekkiläisestä ja keskieurooppalaisesta nykyteatterista. Teatteriakatemiassa opiskelu ja Krepskossa työskentely ovat vaikuttaneet ammatillisen identiteettini muovautumiseen enemmän kuin mikään muu.

2.1 Klovneria

Opiskelin klovneriaa syksyn 2005 ja talven 2006–2007 Stefan Capkon johdolla. Näillä leikkimielisillä klovnitunneilla oli minuun lähtemätön vaikutus. Opin samalla jotakin olennaista teatteriesityksen luonteesta, ja aivan uudenlaisia lähestymistapoja esiintymiseen. Vaikka en klovneriaa suoranaisesti Nauruihmistä tehdessä käyttänyt, ovat monet Capkon opettamat asiat niin syvällä alitajunnassani, että ne ovat aivan varmasti vaikuttaneet ohjaamisen tapaani sekä siihen, mitä näyttelijältä haen. Muun muassa yleisön yllättäminen, toisto, variaatiot, rytmi, kontrastit, yksityiskohtien merkitys, ilmaisun tyylittely ja leikin katkeamaton läsnäolo ovat minulle perustavanlaatuisia teatteriesityksen rakennusosia. Noilla tunneilla opin kiinnittämään huomiota esiintyjän ja yleisön väliseen suhteeseen: miten monella tapaa voi yleisön kanssa pelata, miten kontakti katsojiin syntyy ja miten sitä ylläpidetään. Kaikki tapahtuu yleisölle, yleisön ehdoilla ja yleisöä varten. Tämä oli ihan tiedostamatta kantava ajatus Nauruihmistä ohjatessani. Yleisöä ikään kuin pidetään otteessa alusta loppuun, ja jos kontaktista päästetään hetkeksi irti, sekin on tietoinen valinta ja osa leikkiä. Näyttelijä voi näytellä jotain, mikä ei ole totta, ja yleisö uskoo sen, koska se haluaa uskoa ja koska se on johdateltu kohti tuota uskoa.

2.2 Krepsko

Suoritin koulutukseen liittyvän työharjoitteluni prahalaisessa teatteriryhmässä nimeltä Krepsko. Teatteriryhmä Krepsko perustettiin vuonna 2001 ja on tunnettu ennen kaikkea esityksistään täynnä absurdia, mustaa huumoria ja runollista leikkimielisyyttä. Krepskon esitykset ovat muutamaa poikkeusta lukuunottamatta sanattomia, ja ne hyödyntävät erilaisia kertomisen keinoja nukketeatterista trapetsiin ja minimalismista teknologian kepposiin. (www.krepsko.com)

Krepsko toimii periaatteenaan ensemble-tyylinen työtapa. Käytännössä esitysten alkusysäykset tulevat suomalaiselta Linnea Happoselta, joka myös yleensä ohjaa esitykset. Jokainen ryhmän jäsen kuitenkin osallistuu tasavertaisesti esitysten valmistamiseen. Prahassa oloni aikana kävimme usein pitkiä keskusteluja Happosen kanssa omista tavoitteistamme ja teatterista yleensä, mikä oli todella antoisaa. Hänen inspiroivat ajatuksensa ja omintakeinen työnsä ovat vaikuttaneet suuresti oman ammatti-identiteettini muokkautumiseen. Itse asiassa tie, jolle teatterintekemisessä olen ajautunut (tai puolittietoisesti tähdännyt) on keskustelujemme myötä saanut tarvittavaa vahvistusta.

Tärkeää Krepskon esityksissä ovat yksityiskohdat. Pienintäkään esinettä tai sen merkitystä ei aliarvioida. Pienin mahdollinen ele voi olla esityksen kannalta se merkittävin. Krepsko on joissain yhteyksissä luokiteltu esine- tai objektiteatteriksi. Itse vastustan lokeroimista, mutta on totta, että Krepskon esitykset monesti pelaavat esineillä ja niiden varaan rakennetuilla merkityksillä. Esityksen lähtökohtana saattaa olla vaikkapa kirpputorilta löytynyt kummallinen sähkölaitte (*Polish Tango for Three*) tai vanhat luistimet (*Errorism*). Huomasin toimivani samoin Nauruihmisen suhteen: jo alusta asti minulle oli selvää, että esityksessä käytetään avokelamagnetofonia, tavalla tai toisella. Myös ideat esimerkiksi koristeellisista kampauksista, herttuattaren pesusaavista ja tintamareskin käytöstä pysyivät mukana alusta loppuun.

Krepskossa työskentely opetti minulle kaiken muun lisäksi sen, miten tunnelmaa voi vahvistaa vastakohtilla leikittelyllä. Jos kohtaauksessa pyritään luomaan esimerkiksi melankolista tunnelmaa, voi vaikutusta alleviivata laadultaan päinvastaisella musiikilla. Kontrasti synnyttää paljon kiinnostavamman efektin, kuin jos käytettäisiin yleisön ennalta odottamaa kohtaauksen tunnetilaa myötäilevää musiikkia. Luulenkin, että juuri

tästä syystä valitsemani Tapio Heinosen 1960- ja 70-luvulla levyttämät iskelmät toivat sen tarvittavan – etäännyttävänkin – tason Nauruihmisen traagiseen tarinaan.

Kontrasti on tärkeää myös puhutun ja näytetyn välillä, ja tällä vastakkain asettelulla leikimme Nauruihmistä tehdessä. Kuten Juha-Pekka Hotinen (2002, 264) asian osuvasti ilmaisee, esityksessä tulee olla sanotun ja näytetyn ero. Silloin isketään johonkin oikeaan, joka tekee näyttämisestä ja esittämisestä mielenkiintoisen niin katsojalle kuin tekijällekkin. Kontrapunktin käyttäminen tuottaa määritelmällisestikin esitykseen moniäänisyyttä ja -tasoisuutta.

2.3 Goat Island

Osallistuin keväällä 2007 yhdysvaltalaisen teatteriryhmän *Goat Islandin* järjestämään työpajaan *Alfred ve Dvore* -teatterissa Prahassa. Viikon kestänyt työpaja avasi silmäni monessa suhteessa: kuinka teatteriesityksen pohjana voi toimia mikä tahansa malli, kaava tai rakenne. Esityksen dramaturgiaa voi lähteä rakentamaan alkusysäyksenä esimerkiksi etukäteen päätetyt aikamääreet, simpukan muoto tai vaikkapa paikat, joiden ohi kulkee aamuisin. Ympäristöstään voi poimia kaiken tarpeellisen. Kaikkea voi ja pitääkin kopioida ja muokata omiin tarkoituksiinsa sopivaksi. Nämä ajatukset tukivat käsitystäni siitä, että esityksen valmistamisen ei aina tarvitse lähteä teemoista, aiheesta tai sisällöstä. Vahva muoto jo sinällään luo merkityksiä katsojalle. Pidän siitä, ettei kaikkea tuoda yleisön eteen valmiiksi pureskeltuna, vaan annetaan mahdollisuus katsojan omalle päättelylle ja tulkinnalle. ”Merkitys voi syntyä vasta kokemuksen jälkeen.” (Goat Island -työpaja 2007.) Dramaturgiaa voi ajatella myös säveltämisenä: musiikkina, rytmeinä ja samalla koko ajan myös visuaaliselta kannalta. Tarkoituksena on yksinkertaisesti löytää ja rakentaa esitykselle selkäranka. Muodon löytämisen ja keksimisen eroihin tarttuu myös Hotinen (2002, 55) kannustaen samalla näkemään hiukan vaivaa löytääkseen ehkäpä jo aiemmin keksityn ja hyväksi todetun muodon, juuri esimerkiksi maastosta tai vaikka kirjastosta.

Goat Island käsitteli myös valintoja teatterin tekemisen suhteen: muistan kirjoitusharjoituksen, johon annettiin tarkoituksella hyvin epämääräiset ohjeet. Ideana oli jokaisen tukeutuminen omaan käsitykseen siitä, mistä tehtävänannossa oli kysymys. Tämä tuotti mielenkiintoista materiaalia. Enää itse tehtävänannolla ei ollut merkitystä, vaan sillä, miten kukakin oli sen tulkinnut. Sääntöjen liika noudattaminen voi sitoa

luovuutta liikaa. Joskus on hyvä tietoisesti valita väärinymmärrys; aina ei tarvitsekaan tietää, mistä on kyse. Päivän päätteeksi kirjoitimme ylös asioita, jotka olivat jääneet mielestämme liian vähälle huomiolle, jotain, johon haluaisimme vielä palata. Tässä on myös kysymys valinnoista. Jos ajatusta laajentaa näyttelijäntyöhön, ei aina tarvitse ymmärtää, mitä ohjaaja tarkoittaa (eikä se usein ole mahdollistakaan), vaan ainoastaan tulkita se omalla tavallaan ja tuottaa materiaalia sen mukaisesti. Näin lopputuloksesta saattaa hyvinkin tulla mielenkiintoisempi kuin silloin, jos ohjaaja antaa täysin selkeät ja ymmärrettävät ohjeet näyttelijälle. Voi olla hedelmällistä ajatella, että oma tapa on se oikea tapa.

Goat Island opetti myös tapaa nähdä ja tapaa katsoa. Katsominen on mielentilan keskittämistä. Voi katsoa joko suoraan, tai kiinnittää huomiota siihen, mitä silmien sivuilla näkyy. On tärkeää katsoa, kuin näkisi asiat ensi kertaa, kuin irrottaisi itsensä kaikista aiemmista kokemuksista, katsoisi maailmaa uutena, ja tarttuisi häiriöön, säröihin ja epäolennaisiin seikkoihin. Kaikkea ei tarvitse nähdä saatika ymmärtää. Huomasin toteuttavani välillä tämänlaista katsomisen tapaa ohjatessani Nauruihmistä. Jos turruin katsomaan kohtauksessa aina samoja asioita, aloin kiinnittää huomiotani asioihin, jotka eivät esiintyneet itsestäänselvyytenä, vaan tapahtuivat ikään kuin taustalla, hiljaisesti ja yksin. Monesti näyttelijä tuotti silloin jotakin hyvin aitoa, täyttä olemista ja läsnäoloa, koska ei tiennyt minun katsovan.

2.4 Esityksiä Prahassa

Esitys *V 11:20 te opoustím!* (suom. Klo 11:20 hylkään sinut!), jonka *Teatteri Archa* toteutti vuonna 2005 yhdessä paikallisten turvapaikan hakijoiden kanssa, oli minulle mullistava kokemus. Yleisö kuljetettiin Prahasta linja-autolla sadan kilometrin päähän pakolaisten vastaanottokeskukseen, jossa näyttämönä toimi kerrostalojen välinen piha-alue. Jana Svobodová ohjaamassa esityksessä esiintyi niin ammattinäyttelijöitä kuin aidatulla alueella asuvia turvapaikan hakijoita ja heidän lapsiaan. Illan pimetessä yleisö kiedottiin tunnelmaan, joka varmasti kosketti paatuneintakin teatterikatsojaa. Laulut, rakkauden tunnustukset kylmyyden keskellä ja varjoteatteri tyhjiä ikkunoissa muodostivat saumattoman kudelman kysymyksiä ihmisten tasavertaisuudesta ja ihmisyydestä yleensä. Esitys päättyi yhteiseen juhlaan, jossa esiintyjät ja yleisö lomittuivat keskenään tanssien ja keskustellen. Tuona iltana muistutin itseäni siitä,

miten tärkeää on rikkoa rajaa yleisön ja perinteisen teatterilavan välillä. Suoralla kontaktilla voidaan oikeasti vaikuttaa ihmisten tunteisiin, ja sitä kautta asenteisiin.

Skutr-parivaljakon eli Martin Kukuckan ja Lukás Trpisovskyn vuonna 2006 Teatteri Archaan ohjaama esitys *Ráj Srdce Labyrint Sveta* (suom. Paratiisi Sydän Labyrintti Maaailma) vaikutti minuun myös syvästi. Kielimuurista huolimatta tämä tsekkiläisten, puolalaisten ja slovakialaisten teatteriopiskelijoiden yhteisprojekti antoi äänen näille miltei kolmellekymmenelle nuorelle: jokainen sai näyttää mihin pystyi. ”Elämän matkalaukkujen” sisältä löytyi mitä moninaisimpia taitoja, ja ennen kaikkea äärimmäistä herkkyyttä ja riisuttua ilmaisua. Nöyryys yhteisen hyvän edessä oli käsinkosketeltavaa. Jokainen tiesi olevansa osa suurempaa kokonaisuutta, ja näin palaset kytkeytyivät toisiinsa miltei taianomaisesti. Esityksen visuaalinen maailma, eritoten valojen käyttö yhdessä musiikin kanssa aiheutti minussa aivan uudenlaisen katarttisen kokemuksen. Esitys voi olla loistava, vaikka se ei tunteisiin niin vahvasti vaikuttaisikaan, mutta silloin kun molemmat puolet (tekninen taituruus ja tiedostamattomaan pureutuminen) toimivat, on tavoitettu juuri se, mihin teatteri parhaimmillaan pystyy. Tällöin esityksen muotokin on toissijainen: dramaturgian analysointi on mielestäni jopa turhaa. Lopputuloksen toimivuus menee kaiken edelle.

2.5 Esityksiä Suomessa

Kotimaassa teatterikäsitykseeni on ehdottomasti eniten vaikuttanut koko tämä viiden vuoden opiskelu Esittävän taiteen koulutusohjelmassa. Se pitää sisällään niin paljon, että helpompaa on poimia muutamia koulun ulkopuolisia mieleen painuneita teatterikokemuksia, joilla on ollut minuun lähtemätön vaikutus.

Teatteri Naamion ja höyhenen sekä Todellisuuden tutkimuskeskuksen esitys *Beyond the Red Room* (2004) oli minulle järisyttävän tunnepitoinen kokemus. Niinkin suureen tunneryöppyyn vaikuttanut merkittävä tekijä oli yhden kaikkien aikojen lempielokuvani – *Mulholland Driven* (USA/Ranska 2001, ohj. David Lynch) – musiikki. Eero-Tapio Vuoren ohjaamassa esityksessä pelailtiin ennen kaikkea vahvoilla tunnelmillla. Jos jokin asia tai tekstin pätkä kosketti, se pantiin koskettamaan lujaa. Mikään ei jäänyt puolitiehen. Magiikka oli läsnä koko ajan, ahdistava huone tuntui pienenevän entisestään ja minut suorastaan pakotettiin katsomaan ja tuntemaan. Jälkeen päin ihailen juuri tuota tunnelmaa, joka ei hetkeksikään päästänyt katsojaa pihdeistään, vaan hallitsi

koko tilaa, koko esitystä, joka ainoa sekunti. Tuo vahva tunnelma on yksi niistä peruspäämääristä, joita kohti itse lähdän kulkemaan ohjatesani teatteriesitystä.

Nina Rinkisen Stadian Esittävän taiteen koulutusohjelmaan lopputyöökseen ohjaama *Toista* (2004) oli minulle ensimmäisiä kosketuksia sanattomaan teatteriin. Esityksen nähtyäni olin pitkään häkeltynyt siitä ilmaisun voimasta, mitä on mahdollista tuottaa ilman puhetta. Sarjakuvamainen toteutus ja tarkka näyttelijäntyö korostivat kerronnan sujuvuutta ja avarsivat teatterikäsitystäni.

Keväällä 2006 ohjasin esityksen *Pelin nimi* Narrin näyttämölle. En voi sanoa oman ohjaukseni vaikuttaneen minuun tunnetasolla, mutta totta kai prosessilla on pitkäkantoiset jäljet, ja nuo onnistumisen kokemukset ja oppimisen paikat ovat suoraan vaikuttaneet ohjaajana toimimiseeni Nauruihmisessä. Pelin nimi yhdisti klovneriaa, stand up -komiikkaa, animaatiota ja haitarimusiikkia, ja se valmistettiin devising-menetelmällä, eli valmiin käsikirjoituksen sijasta tekstiä tuotettiin yhdessä työryhmän kanssa, ja dramaturgia syntyi prosessin aikana. Kehyksenä ja dramaturgisena mallina toimi ajatus pariskuntaa ohjailevasta ”elämän lautapelistä”, joka määrittä tapahtumat ja kuljetti tarinaa kohti väistämätöntä ratkaisua. Jo tuolloin huomasin, että minulle on ominaista lähteä liikkeelle muodosta: rakenteesta ja säännöistä, joita noudatetaan niille ominaisella logiikalla. Nauruihmisessä rytmittävänä elementtinä toimi kellonsoitto, joka vaihtoi kohtauksen toiseen ja loi illuusion jostain suuremmasta voimasta, joka ohjailee roolihahmojen elämää ja valintoja.

Kello on nousemassa merkittävään asemaan 'kun kuulet tämän äänen' – tematiikan myötä. Läsnä ovat myös kelaus, nopeutus ja muut teknisiin laitteisiin liittyvät ominaisuudet sovellettuna ihmisen ja kohtaamisten maailmaan. Kaikessa on mukana jokin aina vain suurempi narunvetäjä, asemoija, ohjailija, jarrumies. Aina jokin muu määrittää meidät. Ja sen määrittelijänkin. Miten ylös hierarkia ulottuu? Mikä on kaikkein korkeimmalla? Voiko sitä vastaan taistella?

(Työpäiväkirja, joulukuu 2007)

3 LÄHTÖKOHTIA JA HAASTEITA

Ohjaamisprosessissa lähdän liikkeelle niistä asioista ja mielikuvista, joita haluan yleisössä heräävän tai katsojien tuntevan. Tämä on osoittautunut ihan kelpo lähtökohdaksi. Nauruihmisellä halusin saada yleisön itkemään ja nauramaan, vaikka he eivät tietäisi sille syytä. Halusin rikkoa perinteisiä käsityksiä siitä, millaista teatterin tulisi olla, miten teatterin tulisi vaikuttaa ja ennen kaikkea, *miten* teatterissa tulisi olla. Yksinkertaisesti: teen sellaista teatteria, mitä itse haluan nähdä. Kuulostaa itsestäänselvyydeltä, mutta se ei aina sitä ole minulle ollut. Aiemmin en ole luottanut kykyihini tarpeeksi.

Intuitio määritellään välittömäksi oivaltamiseksi ilman päättelyä tai kokemusta, vaistonvaraiseksi tajuamiseksi (*Suuri Sivistyssanakirja* 2004, 184). Olen jo kauan ennen Nauruihmistä huomannut työskenteleväni paljolti intuition varassa. En tiedä, mistä juontaa juurensa täysi luottamukseni intuition voimaan. Silti intuitio on juuri se, mikä saa minut tekemään tärkeimmät päätökset ohjaajana. Jos tunnen, että juuri tämä toimii, uskon tuohon tunteeseen ja siirryn eteenpäin. Intuitio oli Nauruihmisen prosessissa alusta loppuun asti merkittävässä asemassa, ja uskoakseni se tekijä, joka vaikutti lopputuloksen muokkautumiseen enemmän kuin mikään muu.

Nauruihmisen toinen tärkeä lähtökohta oli visuaalinen ilme ja sen toimivuus. Mielestäni teatteriesitys on ennen kaikkea silmän ruokaa ja siitä haluan pitää kiinni. Pelkät kauniit puitteet eivät tietenkään takaa esityksen toimivuutta, mutta ovat suuri houkutin yleisölle lähteä mukaan esityksen maailmaan, ja näin ne madaltavat kynnystä nauttia myös sisällöstä. Kriittinen katsoja saattaa ostaa esityksen helpommin, jos se on kääritty mielenkiintoiseen kuoreen, ja jos tämän kuoren alta sitten paljastuu jotain yllättävää, henkeäsalpaavaa ja aitoa.

Teoksessaan *Näyttämön filosofia* Denis Guénoun pohtii juuri tuota katsojan kokemusta. Yleisö haluaa ennen kaikkea nähdä ja nauttia näkemästään. Teatteri ei käytä visuaalisuutta ainoastaan metaforana, vaan se myös kätkee sanana sisäänsä viittauksen näkemiseen. (Antiikin Kreikassa, josta eurooppalainen teatterihistoria katsotaan alkaneeksi, sana *theatron* tarkoitti puoliympyränmuotoista katsomoa ja jokaiselta katsomopaikalta näki erinomaisesti näyttämölle.) Mahdollinen teksti saa lihaa luittensa ympärille, kun näyttelijä puhuu. Teksti on näyttelijän kautta fyysisesti läsnä. Miksei siis

saman tien panostettaisi siihen, missä muodossa ja miten viimeistellyn paketoituna tai tarkoituksellisen rosoisessa kääreessä teksti näytetään? Guénounin mukaan pelkässä sanojen näyttämisessä on vaaransa: tekstin pelkkää tyhjää näyttämistä hän kutsuu speaktaakkeliaksi, teatterin irralliseksi ruumiiksi. (Guénoun 2007, 37–39.) Sitä myös itse pelkäsin ja pelkään edelleen: mitä jos intuitio vie minut väärille raiteille, mitä jos kauniin kuoren alta ei löydykään mitään? Se ei silti oikeuta olemaan välittämättä visuaalisesta ilmeestä. Riski on otettava.

Teatteriesityksen visuaalisuuden kanssa, ja sen lisäksi, on tilalla suuri merkitys. ”Uudessa” dramaturgiassa (tarkastelen kysymystä myöhemmin, s. 19) ja erityisesti esim. postdraamallisessa, draaman jälkeisessä teatterissa (ks. s. 14) tila voi olla ja onkin yksi esiintyjä. Miettiessäni sopivaa esitystilaa Nauruihmiselle, oli minulla selkeä käsitys siitä, millainen tunnelma tilassa tulisi olla. Alunperin olisin halunnut toteuttaa esityksen teollisuushalliin, ja yhtenä vaihtoehtona pyöri mielessä myös koulun autotalli harmaine seinineen. Sattuman kautta päädyimme Esityslaboratorioon, joka täytti toiveeni suhteellisen intiimistä tunnelmasta, mutta karuuden suhteen olisin toivonut enemmän. Lopulta kuitenkin lavastuksella ja näyttelijöiden läsnäololla luotiin juuri ne oikeat tunnelmat, joita tilassa ei vielä valmiina ollut.

Tiedostin jo ennen harjoituskautta, että näyttelijöiden ohjaaminen on se, missä tarvitsen eniten harjaannusta. Miten opin oivaltamaan näyttelijöiden tarpeet ja mahdollisuuksien mukaan auttaa niissä? Osaanko kysyä oikeita kysymyksiä oikealla hetkellä? Tärkein päämääräni ohjaamisessa on hetkeen tarttuminen. Haluan vaikuttaa ja vaikuttua, en pelkästään tyytyä. Haluan olla valmis vääntämään ja ahkeroimaan, yksinkertaisesti olemaan taiteen puolella, niin kornilta kuin se kuulostaakin. Mutta miten päädyin tekemään lopputyökseni juuri Nauruihmisen?

3.1 Tekstin valinta

Olin jo monta vuotta halunnut kokeilla valmiin näytelmätekstin ohjaamista. Ensimmäinen ohjaukseni *Lainaunelmia* (2003) ja edellä mainittu *Pelin nimi* olivat selkeästi devising-ohjauksia, ja päätin itse asiassa jo ensimmäisenä opiskeluvuonna, että lopputyöni pohjana tulee olemaan valmis teksti. Kun siis syksyllä 2006 olin lähdössä Prahaan työharjoitteluun, lainasin kirjastosta noin kymmenen näytelmää. Minulla oli tekstin suhteen kaksi kriteeriä: minulle kelpasivat vain ohuehkot näytelmät, ja

selaillessa täytyi tulla intuitio siitä, että kyseessä on varteenotettava teksti. Pakkasin näytelmät laukkuuni, ja Prahaan päästyäni aloitin luku-urakan.



Kuva 2. Nauruihmisen prosessista ei puuttunut haasteita, niin kuin ei esityksen maailmastakaan. Kuvassa Pertti Huovinen haastemiehenä ja Jani Hendriksson Gwynplainena (kohtaus 19).

Olen ihminen, joka kaipaa selkeitä loksahduksia. Minun on vaikeaa tehdä minkäänlaisia (varsinkaan tärkeitä) päätöksiä, jos en heti tunne tekeväni oikein. Olin lukenut jo monta tekstiä, kun tartuin *Ryhmäteatterin* versioon Victor Hugon romaanista *Nauruihminen*. Myös ihmisoikeuksien puolustajana tunnetun, ranskalaisen Victor Hugon *Nauruihminen* (1869, suomentanut Kai Kaila 1946) edustaa romantiikkaa parhaimmillaan (tyylisuunta, joka pyrki irti klassismin sääntöorientoituneista muotoratkaisuista ja valistusajan järkiajattelusta). Tuosta 700-sivuisesta romaanista *Ryhmäteatterin* Arto af Hällström, Raila Leppäkoski ja Jouni Tommola olivat koonneet mielenkiintoisen tekstin vuonna 1981. Luimme näytelmää huonetoverini kanssa ääneen sängyllä maaten ja innostuin välittömästi. Teksti oli absurdia ja herätti vahvoja visuaalisia mielikuvia. Jatkoin lukemista myöhemmin itsekseni, ja jo ennen kuin olin päässyt loppuun asti, päätin, että tämän tekstin haluan ohjata. Tässä on jotain. Se hetki, jos mikä, oli puhdasta intuitiota.

Keväällä 2007 Suomeen palattuani osallistuin Hannu Raatikaisen vetämään ohjaajantyön työpajaan ja pureduin siellä *Ryhmäteatterin* *Nauruihmiseen*. Kurssin aikana sain käsiini Hugon alkuperäisen romaanin. Romaania lukiessani minulle varmistui yksi asia: halusin tehdä kirjasta oman dramatisoinnin, enkä tyytyä

Ryhmäteatterin ratkaisuihin. Tämä päätös yllätti minut täysin: en ole kymmeneen vuoteen tuntenut minkäänlaista vetoa kirjoittamiseen, ja vastustus oli edelleen suuri.

Sanoin tänään harjoituksissa, kuinka hassua on, että vaikka en ikinä ole mieltänyt itseäni kirjoittajaksi, päädyn kuitenkin tekemään lopputyökseni jotain tällaista. Mutta onneksi en lähesty kaikkea tekstilähtöisesti, enkä pystyisikään.

(Työpäiväkirja, marraskuu 2007)

Yksi Nauruihmisen teemoista on tyytyminen. Itse en halunnut tyytyä helppoon ratkaisuun, vaan haastaa itseni, ravistella käsityksiä kyvyistäni ja valmiuksistani noinkin suureen urakkaan. En tyytynyt valmiiseen, vaan jostain kummallisesta syystä tunsin, että tämä on jotain, mitä minun on tehtävä saadakseni esityksestä itseni näköisen. Olen ylpeä tuosta päätöksestä, vaikka seuraavien kuukausien työ oli kaikkea muuta kuin helppoa ja palkitsevaa. Itse asiassa palkinto on tullut vasta nyt, esitysten myötä. Olen jopa saanut kiitosta dramatisoinnista, mikä on sekin ollut suuri yllätys.

Oman sovituksen teko on todella mielenkiintoista, saan aivan itse päättää dramaturgiasta. Joku siinä vetoaa: ettei valmista valmiina, vaan omaa harkintaa, taiteellista silmää ja luottamista omiin kykyihin. Alan tosissani innostua tästä hommasta.

(Työpäiväkirja, elokuu 2007)

Guénoun etsii kirjassaan teatterin määritelmää; mikä se on, mitä ihmiset tulevat katsomaan. Hän nostaa esiin kaksi tekijää, teatterin ruumiin ja teatterin äänen. Teatteri haluaa nähdä puheen, näyttää näkymättömän. Ei riitä, että on olemassa teksti, vaan se myös täytyy tuoda näkyville. Tämä on yksi teatterin ominaislaaduista. (Guénoun 2007, 34–36.)

Guénoun osuu teatterin ytimeen kuvatessaan hetkeä, jolloin sana ryöpsähtää näyttelijän suusta esitystilaan. Tässä teatteripelissä kaikki on juuri tuossa hetkessä: ennakolta ei voi täysin tietää, minkälainen hetkestä tulee. Jokainen elävä hetki on leikkiä ja teatterin voimaa. Teatteri on aina tekstin tulemista teatteriin, tekstin tulemista näkyväksi – niin että tätä tulemista itseään katsotaan (Guénoun 2007, 43). Olen kieltämättä Nauruihmisen prosessin aikana miettinyt myös sitä, mitä tapahtuu, jos tarkoituksella pysäyttää leikin, tekee ikään kuin tuota hetkeä vastaan. Katoaako teatterin luonne silloin? Entä katoaako teatterin luonne, jos tekstiä ei ole?

Hans-Thies Lehmann pohtii teoksessaan *Postdramatic Theatre* teatterin muutosta ja sen pitkää matkaa aristoteelisesta draamasta johonkin uuteen ja laajempaan. Käsitteet *teatteri* ja *draama* venyttävät merkitystään koko ajan. Peter Szondin mukaan aristoteelisen draaman ja modernin teatterin välille syntyneen jännitteen myötä uudet teatterin muodot jatkavat tätä kulkua vielä pidemmälle (Lehmann 2006, 2–3). Draaman jälkeinen teatteri ei aseta teatterille rajoja eikä sen ole tarkoitus lokeroida esityksiä väkisin minkään käsitteen alle, vaan auttaa ymmärtämään ja jäsentämään niitä mahdollisia periaatteita, joita klassinen aristoteelinen malli tai eepinen teatteriparadigma eivät enää pysty avaamaan (Lehmann 2006, 19). Perinteisten draaman kaarien, jännitteiden ja juonikuljetusten rinnalle on astunut uusi, vapaamman teatterin kenttä, jolla voi temmeltää ilman vastuuta jopa hiukan vanhentuneesta tavasta analysoida tai palvoa tekstiä. Postdraamallinen teatteri ei kiellä perinteiden olemassaoloa eikä niiden suoraa vaikutusta uuteen teatteriin, mutta tiedostaa sen, ettei näissä malleissa tarvitse pitäytyä miellyttääkseen suurta yleisöä tai tehdäkseen johdonmukaista ja ymmärrettävää (saati koskettavaa) teatteria. Uudella teatterilla on samat, ellei paremmat, mahdollisuudet vaikuttaa ihmisten elämiin ja asenteisiin. (Ks. Lehmann 2006, 27.)

Vaikka lähdinkin Nauruihmisen tapauksessa työstämään ”näyttämölle pantavaa” tekstiä, en ole Guénounin kanssa täysin samaa mieltä siitä, että teatteriesityksessä tulisi aina olla tekstiä, jotta se olisi teatteriesitys. Guénoun väittää, että ilman tekstin näyttämöllepanoa esitys on pelkkää visuaalista sovittamista, ei teatteria (Guénoun 2007, 40). Mielestäni yksi nykyteatterin vaikuttavimmista muodoista on juuri sanaton teatteri. Esimerkiksi monet Krepskon esitykset ovat sanattomia, ja silti ne kertovat koskettavia tarinoita ja ovat tarkalleen ottaen sitä, mitä sana *teatteri* minun mielestäni pohjimmiltaan tarkoittaa. Uusiseelantilainen tanssija-koreografi Douglas Wright kiteyttää tanssin olemuksen hänestä kertovassa dokumentissa (*Haunting Douglas* 2003) sanomalla, että tanssi voi antaa ihmisille jotain, mitä sanat eivät: jotain, mikä on sanojen takana. Sama pätee mielestäni erittäin hyvin sanattomaan ja fyysiseen teatteriin. Teatteri on tarinoiden kertomista ja ihmisten koskettamista joko sanojen kera tai ilman.

Toisaalta tekstin voi toki ymmärtää joksikin muuksi kuin puhutuksi tekstiksi. Teksti voi postdraamallisessa teatterissa olla myös hiljaisuutta, merkkejä, rytmisiä rakenteita, sanattomia sopimuksia tai viestejä. Tärkeää on silti ymmärtää, että teksti ei ole se, mikä

määrittää esitystä, vaan ainoastaan yksi elementti muiden joukossa (Lehmann 2006, 17). Teatteri on siis muutakin kuin tekstin tuomista näyttämölle.

3.2 Dramatisoinnista

Tiivistin 700 sivun tarinan yhteen ainoaan sivuun ennen lopullisen käsikirjoituksen tekemistä. Toivon, että näyttelijät saavat myös turvallisen ja selkeän olon suhteessa tähän prosessiin, siksi haluan pitää heidät ajan tasalla.

(Työpäiväkirja, syyskuu 2007)

Aloitin dramatisointiprosessin keräämällä faktat kirjan jokaisesta luvusta ja valikoin alustavasti potentiaalisia tapahtumia. Yllätyin siitä, miten kivuttomasti työskentely rullasi. Mietin, mitkä tapahtumat ovat niin merkittäviä, että ne kannattaa tuoda näyttämölle, mitkä asiat kerrotaan jollain muulla tavalla, mitä jätetään huomiotta – ehkä taustalle vaikuttamaan – ja mitä aion lisätä. Mikä on kertomisen tapa? Tämän jälkeen keräsin iskevät dialogit ja aloin koota käsikirjoitusta. Syksyn harjoittelimme keskeneräisen käsikirjoituksen kanssa, ja joululoman pyhitin täysin lopullisen tekstin hiomiselle. Kävin koko kirjan jälleen kertaalleen läpi ja merkitsin ne kohdat, joista etsin tarkennusta ja lisäyksiä tekstiin. Kokonaiskuva tarinasta alkoi selkiytyä. (Ks. liite 1.)

Olen jo pitkään hahmottanut melko selkeästi kokonaisuutta, sitä mitä haluan ja miltä kaiken pitäisi näyttää. Ongelmana on vaan ollut se, miten siirrän ajatukseni ja visioni työryhmälle. Välillä onnistun hyvinkin, mutta välillä tuntuu, ettei minua ymmärretä eikä minuun osata luottaa.

(Työpäiväkirja, joulukuu 2007)

Olisihan se ollut hienoa iskeä valmis teksti näyttelijöiden käteen heti harjoituskauden alussa, mutta itselleni oli tärkeää nähdä näyttelijät työssään: nähdä väläyksiä tarinasta, istuttaa henkilöt siihen, etsiä eri tasoja esitykseen ja vain tutkistella, ilman liiallista vastuuta tekstistä ja kirjan maailmasta. Oli myös jännittävää ja hiukan kummallistakin huomata, kuinka Nauruihmisen tarina kosketi minua enemmän ja enemmän mitä syvemmälle siihen pureuduin. Kirjoitin varsinkin loppukohtauksia itku silmässä.

Tämän tunteen haluaisin välittää yleisölle: että tarina koskettaisi, ja kovaa.

(Työpäiväkirja, tammikuu 2008)

Kävimme tekstiä toki läpi myös yhdessä työryhmän kanssa. Se oli toimiva ratkaisu, koska asioiden kyseenalaistaminen pisti minut ajattelemaan ja hakemaan perusteluja

valinnoilleni. Aloin myös tiedostaa, että vaikka en aina osaisikaan perustella, niin perustelemattomuuskin täytyy olla valinta ja päätös. Lopullisesta käsikirjoituksesta tuli kahdenkymmenenkolmen sivun mittainen. (Ks. liite 2.)

3.3 Tekstin suhde esitykseen

Hotinen puhuu artikkelissaan *Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen* (Hotinen 2003, 201–219) siitä, ettei teatteriesityksen välttämättä tarvitse olla alisteinen näytelmätekstille tai sen konventioituneille tulkinnoille. Teksti voidaan valjastaa esityksen käyttöön, ja Nauruihmisenkin tapauksessa muokkasin sitä haluamallani tavalla. Teksti oli oikeastaan jonkinlaista joustavaa massaa, jota taivuttelin oikealta tuntuviin asentoihin. Dramaturgian sommitteleminen oli palapeliä: osat olivat jotakuinkin valmiina, kun aloin niitä lopullisesti asetella.

Vaihtoehtoja pohdiskeltuani ja intuitiota kuunneltuani päädyin Nauruihmisen dramaturgiassa esittämään tapahtumat suhteellisen kronologisessa järjestyksessä. Halusin tarinan edes jollain tasolla välittyvän yleisölle. Alusta asti oli haasteena ollut pitää mukana Hugon romaanin monitasoisuus ja tapahtumien kietoutuminen toisiinsa johdonmukaisella, mutta kimurantilla tavalla. Mielestäni onnistuin tässä hyvin. Niinkin hyvin, että useat katsojat sanoivat koukeroisuudesta huolimatta pysyneensä aivan tarpeeksi hyvin tarinan kärryillä. Siihen olin pyrkinytkin: ettei liika absurdus alkaisi ahdistaa niin, että se veisi huomion esityksen hersyvältä komiikalta ja esittämisen eri tasoilta.

Hotinen korostaa artikkelissaan myös päämäärän merkitystä, esitysten tekemistä (Hotinen 2003, 202). Olen hänen kanssaan samoilla linjoilla siinä, että lopputulos on tärkein, jos tehdään teatteria maksavalle yleisölle ja ennen kaikkea kunnianhimoisesti. Tämä ajatus on hiipinyt ja syöpynyt tajuntaani hiljalleen. Vielä parisen vuotta sitten olin vakaasti sitä mieltä, että prosessi on vähintään samanarvoinen kuin itse esitys, ellei jopa täysin ensisijainen. Minulle on toki edelleen tärkeää työryhmän hyvinvointi harjoitus- ja esityskaudella, jokaisen tarpeet ja toisen huomioonottaminen, mutta tämä kaikki tähtää onnistuneeseen lopputulokseen. Kaikki puhaltavat yhteen hiileen esityksen takia, eikä ainoastaan siksi, että kaikilla olisi mukavaa ja helppoa harjoituksissa.

Alan luottaa ohjaamiseen ihan eri tavalla kuin ennen. Käytän minulle annettuja työkaluja, mutta en pyri sokeasti niitä seuraamaan enkä rankaise itseäni, jos teen asioita täysin omalla tavallani. Helpotti kummasti sanoa se harjoituksissa ääneen. Lähden tunnelmista, kuvista, intuitiosta ja musiikista. Niistä rakennan aivan omanlaiseni dramaturgian.

(Työpäiväkirja, marraskuu 2007)



Kuva 3. Esityksessä käytettiin myös naamioita. Kuvassa Arto Lindholm Barkilphedrona (kohtaus 10).

On tärkeää opettaa ajattelemista, ei ajatuksia; menetelmien kehittelyä, ei menetelmiä sinänsä (Hotinen 2003, 202). Luettuani omaa työpäiväkirjaani koko kouluajalta (2003–2008), huomaan, miten jopa sinisilmäisesti olen omaksunut jokaisen metodin, mitä eteeni on tuotu. En ehkä aina mukisematta, mutta yleensä täysin innostuen uusista mahdollisuuksista ja asioista, joita en tiennyt olevan olemassakaan. Tämä kaikki on varmasti ollut tarpeen, jotta kykenisin itse muokkaamaan opetetuista menetelmistä juuri oikeanlaisen ja toimivan paketin itselleni. Nyt osaan yhdistää luovalla tavalla niin hahmometodia, klovneriaa, soveltavan draaman menetelmiä kuin lukutapametodiakin. Kaikista näistä ja muistakin kouluaikana käydyistä kursseista on käteen jäänyt jotakin, jota voin nyt kriittisesti katsella ja tilanteeseen sovitellen käyttää tai olla käyttämättä. On hyvä olla tietoinen, ja samalla ajatella omilla aivoillaan. Toisaalta juuri opettettujen metodien paljoudesta johtuen kohtasin harjoituskaudella monia haasteita, kun en joka hetki osannutkaan tietoisesti valita oikeita menetelmiä tiettyyn tilanteeseen tai

ongelmaan. Oletettavasti tähänkin auttaa kokemus, jonka voi saavuttaa vain itse tekemällä ja kokeilemalla.

3.4 Tekstin analysoinnista

Kun teksti toimii ainoastaan yhtenä elementtinä muiden osasten joukossa, myös sen analysointia tulee käsitellä erilaisin työkaluin. Nauruihmisen prosessin aikana taistelin jatkuvasti tämänsuuntaisten dilemموjen kanssa: Missä määrin haluan käyttää perinteisiä lukemisen tapoja? Voinko unohtaa ne kokonaan? Miten pitkälle intuitio riittää? Välillä tuntui, että hakeuduin valmiiden analyysimenetelmien suojiin vain siksi, että se tuntui turvalliselta, ja jopa helpolta. Myös muu työryhmä tuntui kaipaavan selkeitä ja aiemmin kokeiltuja sekä hyväksi todettuja työtapoja. On vaikea antautua tuntemattomalle ja luottaa itse löytämiinsä tapoihin käsitellä tekstiä. ”Näennäisenkin totuus tai selkeys tuottaa paremmin välitöntä mielihyvää kuin jokin muu, hämärämpi ja tiedostamattomampi. Ahdistuksen – ja hylkäämisen – vaara on tuolloin suurempi.” (Hotinen 2003, 207. Vrt. Reitala – Heinonen 2003, 64.)

Perinteinen lukutapa etsii sitä ainoaa oikeaa analyysia, jonka päälle oman tulkinnan voisi rakentaa. Tällöin tekstillä oletetaan olevan jokin pohjimmainen totuus, joka on mahdollista selvittää. Itse en ole ikinä ollut tuon väitteen kanssa samaa mieltä. En ole aina edes täysin ymmärtänyt, miksi olisi niin kovin tärkeää saada selville se, mitä juuri kirjailija on tarkoittanut. Suostun hyväksymään sen, että joissain tapauksissa tuo puhki-analysointi toimii ihan kohtalaisena pohjana onnistuneelle esitykselle, mutta edellämainittu tapa on kuitenkin vain yksi mahdollinen reitti mielenkiintoiseen lopputulokseen.

Jos totuutta ei sokeasti etsitä, voidaan samalla vapautua totuuden kahleista ja taakasta. Tällöin teksti voi toimia sabluunana, jonka läpi esitystä tarkastellaan. Esitystä ei siis rakenneta ikään kuin tekstin päälle, vaan tekstistä otetaan mukaan esitykseen vain se, minkä avulla saadaan aikaan kiinnostavia eroja suhteessa esitykseen ja esitystapaan (Hotinen 2003, 209). Pidän ajatuksesta synnyttää aivan uusi, itsenäinen teos. Varsinkin romaanin dramatisoinnissa on mielestäni kyse siitä. Luodaan esitys, jossa on häiveitä ja ajatuksia alkuperäisteoksesta, mutta joka itsessään luo uusia merkityksiä ja poikkeaa kokonaisuutena täysin alkuperäisestä, impulssina toimineesta teoksesta.

Hotinen (2003, 212) tekee artikkelissaan eroa perinteisen analyysin ja interrogatiivisen luennan välille. Lähinnä on kyse siitä, miten voidaan laajentaa käsitystä tekstin analysoimisesta ja löytää vaihtoehtoisia tapoja käsitellä tekstiä. Perinteinen analyysi vaikuttaa tuossa valossa hyvin suljetulta ja uskolliselta alkuperäistekstillemme, kun taas interrogatiivinen luenta on avointa: kysyvää ja ihmettelevää. Tuossa kysyvässä mallissa luodaan merkityksillä, assosiaatioilla ja muilla yhteyksillä leikittelevä verkosto, vastakohtana perinteiselle yksisuuntaiselle kaivautumiselle tekstin maailmaan. Interrogatiivinen luenta siis toimii kaikkiin suuntiin. Fokus on lopputuloksessa: kaikki tähtää esitykseen, teksti palvelee esitystä eikä toisin päin.

Samankaltainen ajatusmalli toistuu ”uuden” ja ”vanhan” dramaturgian skeemassa (Hotinen 2003, 216–219). ”Vanha” ei tässä tapauksessa tarkoita käytöstä poistuvaa tai vähemmän arvokasta tapaa tehdä, vaan pikemminkin ”uusi” dramaturgia laajentaa jo tuntemiamme menetelmiä kohti entistä toimivampaa työskentelyä teatterin alueella. Itsekin olen jo pitkään toiminut ”uuden” dramaturgian perusteiden mukaan, osaamatta kuitenkaan ytimekkäästi nimetä noita eroja ”vanhaan”. (Ks. liite 3.)

Tärkeimmäksi ohjenuoraksi nousee mielestäni se, ettei ”uudesta” dramaturgiasta puhuttaessa voida asettaa mitään pysyviä sääntöjä. Esitys *voi* koostua fragmenteista, ”virheistä” tai rinnakkaisista tapahtumista juonen, kohtausten tai teemojen sijaan, mutta sen ei *tarvitse* muodostua niistä (Hotinen 2003, 217). Itse tunnen ohjaajana vetoa juuri tuollaiseen häiriöitä kunnioittavaan ajatukseen esityksestä, jossa poikkeamat ”normaalista” toteuttavat kyseessä olevan esityksen logiikkaa. Nauruihmisessä korostin virheiden tekemisen tärkeyttä ja halusin jopa toistaa tai paisuttaa vahingossa sattuneita ”mokia”. Keskenäisyys ja ylijäämät nostettiin ansaitsemaansa arvoon eikä tarinassa olevien aukkojen annettu häiritä. Tämä myös osaltaan vapautti näyttelijöiden työskentelyä.

Keskeistä on se, mitä analysoidaan, jos analysoidaan. Käytännössä törmäsin ohjaustyössäni juuri käsitteiden puutteeseen. Millä pelaan, jos tiedän hakevani jotain aivan muuta kuin perinteisiä päämääriä roolihahmoille, selkeitä kaaria dramaturgiaan tai sitä yhtä ainoata perimmäistä teemaa koko esitykselle? Huomasin itsekkin vaativani näitä asioita itseltäni: vastauksia kysymyksiin, joita en edes olisi halunnut kysyä. Miten siis saada vakuutettua itsensä saatika koko työryhmä siitä, että voimme vähäksi aikaa päästää irti totutusta, ja luottaa siihen, että tällainen ”uusi” dramaturgia voi toimia siinä

missä ”vanhakin”? Miten tartuttaa uudenlaista dramaturgiaa? Kuinka soveltaa dekonstruktiivisia lukutapoja ja esitysstrategioita?

Seuraava Goat Islandin lausahdus kiteyttää mielestäni jotakin hyvin oleellista tämänkaltaisesta ”uudesta” dramaturgiasta: ”Tarkoituksellinen fragmenttien kanssa työskentely tarkoittaa muodon epäilemistä. Järjestys voi syntyä, vaikka jotkut osat olisivat kadonneet, jopa hävitetty tahallisesti.” (*Frakcija* 2005, nro. 35)

4 HAUDUTTELUSTA HARJOITUKSIIN

Nauruihmisen harjoituskausi kesti marraskuun alusta helmikuun alkuun, yhteensä noin kolme kuukautta. Realiteetit olivat kuitenkin seuraavanlaiset: välissä kahden viikon tauko ja koko ryhmä yhtä aikaa koossa vasta tammikuussa. Käytännössä kunnollista harjoitusaikaa oli siis kuukausi. Jo ennen harjoitusten aloittamista minua alkoi ahdistaa se vastuu, joka ohjaajalle väistämättä syntyy työryhmää kohtaan. Huomasin haluavani olla täydellinen ohjaaja. En olisi muka saanut tehdä virheitä ja opetella samalla. Jännitys tuntui välillä jopa vääristyneeltä. Yleisestikin huomaan luokittelevani itseni laiskaksi: otan stressiä, ihan kuin tarvitsisin sitä johonkin – toimintakykyyn tai muuhun. Tragikoomista on se, että jo harjoituskauden alussa tiesin selkäytimessäni olevani ohjaajana ihan taitava ja tiesin asioiden hoituvan, mutta en silti osannut lopettaa huolehtimista. Vaativin kysymys liittyi juuri tekstin käsittelyyn: missä määrin voin vapauttaa itseäni selkäytimeen iskostetuista tavoista ohjata perinteistä näytelmätekstiä, kun käsissäni oleva esityskäsikirjoitus oli jotakin aivan muuta?

4.1 Esittämisen tasoja

Miten saada näyttelijöistä irti kaikki tarpeellinen ja enemmänkin? Miten ohjaajan käyttämiä välineitä valikoidaan? Perimmäisesti hain näiltä viideltä näyttelijältäni jonkinlaista esittämisen tasoilla leikittelevää juonnetta (Hotinen 2003, 203). Tämä juonne oli Nauruihmisessä juuri se kaiken pohjana oleva ajatus, joka kiertyi kaiken muun ympärille. Näyttelijäntöön opettajani Riitta-Liisa Helminen kysyi esityksen nähtyään, olinko tietoisesti valinnut joitakin esikuvia näyttelijäntööhön. Silloin ymmärsin, että en, vaan olin pyrkinyt koko ajan pitämään mielessä leikin: kaikenkattavan ajatuksen esittämisestä ja ylilyönneistä. Mikään ei ollut liikaa. En antanut minkään olla liikaa. Monesti kannustin esiintyjiä revittelemään ja olemaan välittämättä, miten teennäiseltä se mahtaa näyttää. Ja näin saavutimme jonkin maagisen tason, jossa yliesittäminen toi esiin jotain hurjan aitoa, oikeaa, todellista.

Guénoun puhuu *Näyttämön filosofiassaan* esiintymiseltä vaadittavasta luonnollisuudesta. Hänen mielestään yleisö tuomitsee ”teatraaliselta” näyttävän esiintymisen, että se olisi jopa pahinta mahdollista teatteria. Kyllä minuakin häiritsee, jos näyttelijästä näkee, että hän näyttelee. Mutta mitä jos näyttelemisen korostaminen onkin tarkoituksellista ja suunniteltua, jopa tehokeino? Silloin se saattaa toimia jopa

paremmin kuin täyteen luonnollisuuteen pyrkivä näyttelijäntyö. Ehkä vaaditaan se tietoisuus tuosta peliin siirtymisestä, esiintymisen alleviivaamisesta. Näyttelijät siis esittävät esittämistä, eivät esitettyä. (Guénoun 2007, 43–44.)



Kuva 4. Esityksen aikana nähtiin pienoishäytelmä ”Voitettu kaaos” yhteensä kolme kertaa. Kuvassa Riikka Sarvimäki Deana ja Jani Hendriksson Gwynplainena (kohtaus 11).

Esitys esityksen sisällä –ajatus on kirkastunut. Pinnallisella tasolla esityksessä on kyse esittämisestä, että me nyt tässä esitämme ja esiinnyimme teille, ja te tiedätte sen. Te näette meidät. Ne ovat ne tasot. Pelaillaan sillä sopimuksella, minkä katsojat ovat tehneet tullessaan katsomaan teatteriesitystä. He ovat valmiita eläytymään ja unohtamaan itsensä, mutta mitä jos heitä muistutetaan juuri itsestään? Haluan myös, että jokaisella roolihahmolla on selkeästi oma maailmansa, jossa he elävät. Yhdessä heidän henkilökohtaiset maailmansa muodostavat tarinan maailman. Ja kun siihen lisätään näyttelijöiden omat maailmat, saadaan Nauruihminen-esitys! Esitys esitetään yleisölle, joka tuo taas oman kokemusmaailmansa samaan tilaan. Jos tällaisella ei ole voimaa, ei sitten millään.

(Työpäiväkirja, marraskuu 2007)

On myös lohduttavaa havaita Hotisen kiinnittäneen erityistä huomiota juuri noihin esiintymisen ja esittämisen tapoihin, omana itsenä olemisen tasoon ja siihen sisältyvään paradoksiin. Lavalla ja esityksessä ihminen aina esiintyy, vaikka hänellä ei olisikaan roolia, jonka taakse piiloutua. Nauruihmisessä tutkimme paljon tuota kyseistä omana itsenä oloa lavalla (vastakohtana yliesittämiselle), miten muutos itsestä rooliin tapahtuu

tai miten se näytetään, voiko roolin syvyydellä myös leikitellä, ja milloin tämä kaikki menee liian epäselkeäksi tai väärällä tavalla itsetarkoitukselliseksi. Tärkeintä on siis löytää harjoitusten aikana niitä avaimia, jotka ovat olennaisia juuri tämän esityksen kannalta. Se, että tehdään teatteriesitystä eikä esimerkiksi performanssia tai tilataideteosta, suo aivan erityiset mahdollisuudet käyttää juuri teatteriesitykselle sopivia keinoja. On päästävä teatterin ytimeen.

Esittämisen tapa on laajempi asia kuin tyyli: se on jotakin, joka on esityksen ympärillä, ja tapa millä esitys asetetaan nähtäväksi. Esittämisen tapa sijoittuu jonnekin muodon ja sisällön väliin. (Hotinen 2002, 418. Vrt. Reitala – Heinonen 2003, 24.) *Miten esitetään* on mielestäni jopa tärkeämpää kuin *mitä esitetään*. Ja kaikki tuo on alituista valintaa. Päätökset esittämisen tapaan liittyen määrittävät koko esityksen luonteen. Välillä ohjatessani minusta todella tuntui, että kohtausta, jolla ei tunnu olevan pintaa syvemmillä minkäänlaista sisältöä, pelastui, kun aloimme leikitellä eri tavoilla esittää sitä. Tällöin esittämisestä tuli kohtausten kantava voima, joskus jopa se, mihin yleisön haluttiin kiinnittävän huomiota sisällön tai muodon sijaan.

Kysymys tyyllilajeista on myös mielenkiintoinen. Olen miettinyt asiaa paljon, ja tullut siihen tulokseen, etten halua lokeroitua enkä määrittää esityksen tyyllilajia etukäteen. Ennemmin haluan leikitellä eri tyyleillä ja katsoa mitä syntyy. Tässäkin suhteessa Krepskolla on ollut minuun suuri vaikutus. Aina ei tarvitse olla niin kauhean tietoinen kaikesta, varsinkaan etukäteen, eikä sanoa kaikkea ääneen. Totta kai tyyllilajin määrittäminen voisi selkeyttää prosessia jollain lailla, ja jotkut näyttelijät tuntuvat tarvitsevan sitä tietoa, mutta mielestäni selkeyteen voi pyrkiä muillakin tavoin kuin lokeroitumalla. Nauruihmisen palautteesta ymmärsin, että olen löytänyt jonkinlaista omaa tyyliäni, jota ei voisikaan luokitella. Hotinen (2002, 59) käyttää tästä ilmaisua *käsiala*. Voihan olla, että käsialani ei ole pysyvää, tai että haluan muuttaa tapaani tehdä esityksiä jatkossa tietoisestikin, mutta tällä hetkellä tuntuu hyvältä ajatella, että olen ohjannut esityksen, josta tunnistaa minut ja minun tyylini.

4.2 Intuitio harjoituksissa

Tänään, ennen ensimmäistä tapaamista työryhmän kanssa, tuli vahva tunne siitä, että viisi näyttelijää riittää, ja että kaikki ovat nyt koossa. Oivalsin samalla, että muut heittelevät roolista toiseen ja todellisuudesta tarinaan, paitsi Nauruihminen. Hän on tapahtumien vietävänä, keskiössä, ja sidottuna maailmaan, jossa elää. Hänen on pakko tyytyä.

(Työpäiväkirja, lokakuu 2007)

Harjoituksissa pelasin paljon juuri tuolla aiemmin mainitulla intuitiolla. Ohjasin tunteella. Jos jokin kohta tuntui hyvältä, luotin siihen, enkä yleensä lähtenyt erittelemään syitä. Tämä aiheutti välillä konflikteja näyttelijöiden kanssa. Minulle ohjaajana riittää, jos pidän näkemästäni. Mutta näyttelijälle se ei välttämättä riitä, varsinkaan jos luottamusta ei ole vielä päässyt syntymään. Miten saada näyttelijä uskomaan työhönsä, ilman, että kaikkeen tulisi ladata suuria merkityksiä jo valmiiksi? Minä kun haluan, että katsoja on se, joka antaa merkitykset näkemälleen. Toki jotkut asiat saavat tulla valmiina tarjottimella, mutta yleisesti ottaen nautin itsekin paljon enemmän saadessani arvailla ja päätellä katsomosta käsin. Se on kutkuttavaa.

Ensimmäisellä viikolla harjoituksissa oli hulvatonta, ja tuntui, että kohtaukset syntyvät kuin itsestään. Sain palautetta siitä, kuinka hyvältä näyttelijöistä tuntuu, että keskustelemme niin paljon. Minulle onkin ensiarvoisen tärkeää, että jokainen on prosessissa osallinen, jokainen sitoutuu ja ottaa asian omakseen, tekee sen henkilökohtaiseksi. Näyttelijät kertoivat oman roolihenkilönsä tarinan omana itsenään, mikä osoittautui todella hedelmälliseksi ja hauskaksi.

Viihdyttävää kerrassaan, naurettiin kippurassa. Nyt minulla on kova luottamus ohjaajuuteeni. Tiedän ja tunnen luissani, että tästä tulee hyvä juttu.

(Työpäiväkirja, marraskuu 2007)

Esityksen rytmi muotoutui niin ikään intuition avulla. Jos ajattelen rytmiä jonain matemaattisena kaavana tai jotenkin muuten analyttisesti, en näe kokonaisuutta luovasti. Niinpä luotin ainoastaan tunteeseen ja siihen, mitä läpimenojen katsominen intuitiivisesti tuotti.

4.3 Ohjaajan työkaluja

Näyttelijöitä oli viisi. Ohjaamisen tapoja täytyi siis olla vähintään viisi. Tämä yllätti minut täysin. Näyttelijöiden tarpeet myös vaihtelivat päivästä riippuen. Harjoituskauden edetessä vahvistui, että henkilöohjaus on juuri se alue, missä minulla on eniten puutteita ja kehitettävää. En osaa auttaa näyttelijää. En osaa antaa sitä, mitä kukin milläkin hetkellä tarvitsee. Ne kerrat, kun sain hyvää palautetta näyttelijältä onnistuneesta ohjaamisesta, olivat olleet aivan puhdasta sattumaa. En vielääkään ole aivan varma tavoista, joilla voisin pitää esiintyjistä huolta. Tästä syystä tunsin itseni monesti myös aloittelevaksi äidiksi. Ikään kuin näyttelijät olisivat kiukuttelevia lapsia, jotka haluavat kaiken huomion, saavat kaiken huomion ja heittäytyvät silti avuttomiksi. Vain ja ainoastaan kuullakseen ohjaajalta sen, minkä jo itse tietävät. Ja kun ohjaaja ei juuri sitä osaa sanoa, he loukkaantuvat, näin karkeasti sanottuna.

Yritin parhaani mukaan aina valmistautua harjoituksiin, mutta alkuvaiheessa oli niin akuuttia hahmottaa kokonaisuutta, etten osannut keskittyä auttamaan näyttelijöitä niin paljon kuin he olisivat ehkä tarvinneet. Syksyllä halusin ainoastaan saada tuntumaa kohtauksiin ja siihen, mitä ne mahdollisesti voisivat olla: halusin nähdä välähdyksiä, hakea tunnelmaa, ja hahmottaa tarinan maailmaa visuaalisesti ja musiikin kautta.

On välillä niin vaikeaa löytää oikeanlaista ohjaamisen tapaa erilaisille näyttelijöille. Olen ollut lukossa harjoitustilanteissa, enkä tiedä olenko vielääkään ohjaajana lunastanut paikkaani tai ansainnut työryhmän luottamusta.

(Työpäiväkirja, joulukuu 2007)

Itse harrastamani ohjaajan taitojen epäileminen sekä näyttelijöiden viljelemä alituinen prosessin kyseenalaistaminen ovat kiinnostavassa ristiriidassa sen kanssa, millainen lopputuloksesta tuli. Assistenttini Hanna Juvonen sanoikin fiksusti: ”Ehkä vastustus tarvittiin, jotta päästiin onnistuneeseen lopputulokseen.” Ehkä vahva näkemys ja visio kantavat pitkälle. En oikein osaa tarkkaan määritellä kohtaa, jolloin työryhmä alkoi luottaa esitykseen. Se saattoi tapahtua lopullisesti vasta ensi-illassa ja esitysten myötä. Huomasin myös, kuinka vaikeaa on ohjata, jos jo alun pitäen rakastaa näyttelijöiden tarjouksia ja koko pakettia. Kuvaelma Voitetusta kaaoksesta oli jo sellaisenaan niin hauska, että oli vaikea lähteä muokkaamaan ja viemään sitä eteenpäin.

Jälkeen päin ajatellen käytin ohjatessani valtavasti hyväkseni teknisiä ja tyyllittelymetodeita, jotka vahvistavat teatterin fiktiivistä olemusta (Hotinen 2002, 57). Halusin katsojan olevan koko ajan tietoinen siitä, että näyttelijä näyttelee rooliaan, ja taustalla on sopimus uskottavuudesta. Tämä mahdollisti myös sen, että kohtauksiin tuli paljon materiaalia juuri näyttelijöiltä kannustaessani heitä olemaan tietoisia tarkoituksellisesta esittämisestä ja näyttelemisestä. ”Siitä lähtien, kun taide – teatteri siinä mukana – kauan sitten vapautui todellisuuden jäljittelystä, toden tuntu on vain yksi sopimusjärjestelmä, joka vaihtuu eri aikoina.” (Hotinen 2002, 254. Vrt. Lehmann 2006, 37.)

Käytin virikkeinä myös kuvia. Huvipuistotematiikkaan päästiin käsiksi juuri visuaalisten impulssien avulla. Laajensimme huvipuiston laitteet kuvaamaan koko ihmiselämää, ja osa tehdyistä harjoitteista jäi lopulliseen esitykseen. Muutenkin juuri fyysiset kokeilut olivat niitä, joista löytyi vaivattomimmin käyttömateriaalia kohtauksiin.

Tammikuussa pääsimme läpimenovaiheeseen, ja esitys alkoi hakea lopullista muotoaan. Hyödynsimme oikein urakalla läpimenoissa syntyneitä tahattomia ”virheitä” ja lipsahduksia. Kaikki tämä korosti kaaoksen teemaa, ja oma jännityksenikin tippui puoleen kuin itsestään. Työryhmän sisäiset kemiat alkoivat asettua uomiinsa ja luottamusta oli ilmassa. Jokaisella näyttelijällä oli selvästi omat hetkensä, kaikki osoittivat eri tavoin viihdyttäjän taitojaan ja kuitenkin kaiken tuon hauskuuden lomasta löytyi kohtauksia, jotka todella koskettivat. Esitys alkoi näyttää juuri siltä mihin olin pyrkinytkin.

Asiat helpottuvat: pystyn pitämään oman pääni ja perustelemaan valintojani. Se on tärkeää. Otan vaikutteita, mutta omat visiot ovat tällä hetkellä jo niin vahvoilla, ettei niihin hirveästi pysty vaikuttamaan työryhmän ulkopuolelta. Nyt ohjaaminen on melkein pelkästään kivaa. Näin se pitää ollakin.

(Työpäiväkirja, tammikuu 2008)

Viimeiseen harjoitukseen asti kamppailin eniten sen kanssa, miten artikuloida omat ajatukseni muiden ymmärrettäväksi. Viimeisinä viikkoina yritin keskittää hajanaisia ajatuksiani roolihenkilöiden miettimiseen, kokonaisuuden käsittämiseen ja näyttelijöiden varmuuden lisäämiseen. Kaikkiaan minun oli paljon helpompaa havaita itsessäni puutteita kuin vahvuuksia. Yksi asia, mistä olin ylpeä jo ennen esityksiä, oli

juuri tuo oman tyyllilajin syntyminen. Se, jos mikä, antoi voimaa ja uskoa omiin kykyihini ohjaajana.

Viikko jäljellä. Ei hätää, kunhan vaan rytmi löytyy ja komiikka loksahdaa kohdilleen. Kunpa raskaus muuttuisi keveydeksi ja itku nauruksi.

(Työpäiväkirja, helmikuu 2008)

Viimeisellä viikolla ennen ensi-iltaa iski se jokaiselle teatteriesitystä tehneelle tuttu loppupaniikki, ja aloin rankasti kyseenalaistaa itseltäni esityksen toimivuutta. Mietin, mitä meidän pitäisi tehdä nostaaksemme esityksen varmalle pohjalle. Pitkän harjoituspäivän iltana olimme juuri väsyneinä aloittamassa läpimenoa, kun päätin antaa ohjeeksi tehdä kaikki vain teknisesti läpi tekstin kanssa, keskittyen kohtausvaihtoihin, valoihin ja musiikkiin. Kaikkien yllätykseksi juuri tuossa läpimenossa löytyi se keveys ja leikkimielisyys, jota olin jo jonkun aikaa peräänkuuluttanut. Monet asiat loksahdivat kohdilleen, roolien kaaret selkiytyivät kuin itsestään, jokainen hetki oli mielenkiintoinen, esitys rullasi eteenpäin omalla painollaan, yhtäkään kuoppaa ei tullut ja innostus oli käsinkosketeltavaa. Se oli oikea yltiöpositiivinen yllätys ja piristysruiske ohjaajalle, ja varmasti koko porukalle myös. Varmuus oli löytynyt.

Hyvä mieli: rauhallinen, levon ansainnut, selkeä ja innokas. Olen onnellinen – työryhmästä ja teatterin voimasta.

(Työpäiväkirja, helmikuu 2008)

4.4 Tunteva ohjaaja

Prosessin aikana menin syvälle esityksen maailmaan myös tunnetasolla. Pohdin paljon naurun merkitystä niin itseni kuin esityksen suhteen. Itku ja nauru olivat koko ajan vahvasti läsnä ja tunsin olevani herkillä kaiken suhteen. Luovassa työssä – ja varsinkin intuitiolla pelatessa – se on varmasti hyväkin. Stressi alkoi helpottaa, kun omin silmin näin asioiden syntyvän ja edistyvän harjoituksissa. Yhtäkkiä en enää ollutkaan yksin ajatusteni ja Nauruihmisen maailman kanssa. Odotin innolla jokaisia harjoituksia ja annoin niille teemoja: aina oli joku asia, mihin keskityttiin ja mitä painotettiin. Keskustelimme paljon näyttelijöiden kanssa. Oli myös jännittävää ja nautinnollista elää sellaisessa epätietoisuudessa, kun ei tiennyt täysin, mikä edessä odottaa. Annoin näyttelijöille suoraa palautetta naurun avulla. Monesti tunsin kannustavani kohtausta eteenpäin viestittämällä naurulla innostusta.

Välillä ahdistus sai vallan: sain hieman kritiikkiä ohjaamisestani, ja otin sen yllättävän raskaasti. Näyttelijä olisi halunnut tarkempia ohjeita, enkä minä osannut niitä antaa. En ollut valmistautunut tarpeeksi hyvin, ja tiesin sen. Välistä kaikki luisti kuin rasvattu, ja seuraavassa hetkessä tuntui, ettei mistään tule mitään, ettei minulla ole minkäänlaista organisointikykyä saatika lahjoja ohjaajaksi.

Pelkään, että esityksestä tulee täysi fiasko. Luottamus itseeni horjuu, mikä on varmasti täysin normaalia. En vaan jaksaisi käydä läpi tällaisia epäilyn päiviä, se on kauhean kuluttavaa.

(Työpäiväkirja, marraskuu 2007)

Tunteet menivät vuoristorataa ja alkoivat muutenkin noudattaa tarinan kulkua. Joissain harjoituksissa minulla oli hyvin varma olo, mutta jouduin silti todistelemaan kuka olen ja minkälainen olen ohjaajana, pääasiassa itselleni. Se rasitti ja kulutti. Sitten toisaalta oli harjoituksia, joissa annoin itselleni ja muille luvan ottaa rennosti, pienesti, ilman paineita. Lupa olla huono synnyttikin yllättäen paljon hyvää materiaalia esitykseen. Joskus pystyin onnistuneesti jäsentelemään kaiken tarvittavan itselleni ja muille, mutta joskus taas kaikki puuroutui ja sekoittui toisiinsa ja silloin en saanut yhtikäs mistään kiinni.

Seison edelleen reunalla, mutta hiukkasen tukevammin kuin esimerkiksi eilen. Jännitys on aina läsnä. Minusta tuntuu vahvasti siltä, että tästä on tulossa mahtava juttu, mutta silti pelottaa. Vaikka tällä hetkellä lopputulos on se, mihin tähtään ja mistä haluan 'täydellisen', mutta olisihan se mukavaa, että myös prosessi toimisi.

(Työpäiväkirja, tammikuu 2008)

Kaiken kaikkiaan toimin ohjaajana hyvin suoraan. Sanoin aina tasan sen, mitä ajattelin, mutta toisaalta huomasin korostavani ehkä liikaakin sitä, etten tiedä kaikkea. Prosessin kannalta oli ratkaisevaa tiedostaa, että jokainen tekee omaa työtään niin kuin parhaiten taitaa, ja kaikilla on omat ongelmansa ja haasteensa. En missään nimessä halunnut lisätä niitä. Ohjaajana minun tuli pikemminkin auttaa niiden ratkaisemisessa, eikä aina olla tietämätön tai esittää tietämätöntä.

Raskainta prosessissa oli ehkä se, kun olin halunnut hylätä klassisen perinteen mukaisen ajatuksen siitä, että muoto palvelee sisältöä (Hotinen 2002, 48). Halusin itse toimia toisin, mutta epävarmuus ja tietämättömyys aiheuttivat tuon kummallisen reunalla häilymisen, joka joskus vaikutti liikaakin ohjaustilanteeseen. Harjoituskauden edetessä opin kuitenkin vähitellen päästämään enemmän ja enemmän irti omista liian korkeista vaatimuksistani, joita asetin itselleni ohjaajana.



Kuva 5. Myös ohjaajan tunteet kulkivat vuoristorataa prosessin aikana. Kuvassa Riikka Sarvimäki Deana ja Pertti Huovinen Ursuksena (kohtaus 21).

Annan vastuuta ja luotan. En panikoi. Tämä on uutta minulle. Harjoituksissa pystyn vihdoinkin olemaan luonteva, aito ja päivä päivältä pätevämpi. Oma itseni suorastaan. Ihmettelen vähän tätä edistymisen tunnetta. Olen löytänyt jonkinlaisen tasapainon.

(Työpäiväkirja, tammikuu 2008)

Ensi-illan lähestyessä havaitsin tunnepuolen jälleen nostavan päätään. Minun oli vaikea keskittyä, kun jännitys oli niin suuri. Eniten minua jännitti se, miten yleisö ottaisi esityksen vastaan – kiitosten kera vai täysin tyrmäten. Katsoin taaksepäin koko vuoden kestänyttä prosessia, ja sorruin ajattelemaan, että se kaikki saattaisi olla turhaa. Kohtasin siis taas sen vanhan tutun itseni väheksymisen, jota vastaan aika ajoin taistelen. Toisaalta, kaikki teokset ovat turhia, mutta turhuus on joko positiivista tai negatiivista (Hotinen 2002, 58). Yritin siis ajatella Nauruihmisen turhuutta positiivisena. Vastuu tuntui ylivoimaisen raskaalta enkä olisi malttanut odottaa ensi-iltaa. Työtaakkaa lisäsi kaikki se muu, mikä ei suoranaisesti kuulunut ohjaajan työhön. Oli haastavaa pitää kaikkia lankoja käsissä, kun oma jaksaminen alkoi olla äärirajoilla.

Tuntuu, että poksahtan hetkenä minä hyvänsä. Väsymys on melkoinen, ja tämä emotionaalisen jännityksen ja ratkaisevien oivallusten aika muodostavat hurjan paketin. En kykene olemaan. Hyvältäähän tämä tuntuu, mutta vie voimia, kun koko ajan jännittää.

(Työpäiväkirja, tammikuu 2008)

4.5 Negatiivisuuden kehä

Harjoituskauden edetessä hahmotin seuraavanlaisia esteitä ja haasteita omassa ohjaajantyössäni:

- *Laiskuus*: Vaikka teen paljon ja koko ajan, silti tuntuu, etten tee tarpeeksi. En valmistaudu tarpeeksi hyvin, en ole analysoinut tekstiä enkä kohtauksia, en ole miettinyt asioita näyttelijöiden kannalta. Olen jättänyt liikaa päätettävää harjoitustilanteeseen.
- *Epävarmuus*: Olen epäselvä ohjeissani, en aina ole itsekään varma, mitä ajan takaa. Yritän myös peitellä sitä, etten tiedä.
- *Epäonnistuminen*: Tunnen pettäneeni näyttelijät, ja heidän luottamuksensa. Tunnen itseni huonoksi.
- *Liian suuret odotukset*: Haluan olla täydellinen. Jos saan kritiikkiä, en osaa suhtautua siihen parannusehdotuksena tai kehityskohteena, vaan masennun, koska en ollut täydellinen. En anna itselleni anteeksi pientä epätäydellisyyttä enkä suostu näkemään ohjaamista oppimisprosessina.
- *Luovuttaminen*: En halua enää jatkaa ollenkaan. Koko produktio tuntuu tuhoon tuomitulta, vain siksi, että minä olen ohjaajana, eli vastuussa kaikesta. Miksi siis kärsiä ja antaa muidenkin kärsiä?
- *Itseni rankaiseminen*: Päätän jatkaa, mutta pakotettuna ja vastahakoisesti. Päätän tehdä entistä enemmän töitä, ettei laiskuuteni paljastuisi muille. Jos en pääse äkkiä siihen täydellisyyteen, jota tavoittelen, olen taas samassa kierteessä, yhä uudelleen itseäni ruoskimassa.

Tuon ajatuskehän aukikirjoittaminen oli minulle harjoituskaudella aikamoinen helpotus, askel omien kehittämiskohteideni tiedostamiseen ja siihen, että vähitellen oppisin olemaan hellempi itseäni kohtaan. Haluaisin olla valmis oppimaan uutta, kehittymään, enkä aina luovuttamaan tiukan paikan tullen. Kyse ei ole suoranaisesti luovuttamisesta, mutta henkisellä tasolla se tuntuu aivan yhtä vahvalta. Minua helpotti myös ymmärtää, että esityksen tekeminen on kovin monen asian summa. Loppujen lopuksi minun panokseni pienenee impulssien antamiseen ja lopullisten päätösten tekemiseen. Näyttelijöiden tukeminen omassa työssään, luottamuksen ansaitseminen ja työryhmän yhtenäisyys ovat minulle ensiarvoisen tärkeitä ohjaajantyössä, ja niissä haluan kehittyä.

Kun sain työryhmältä harjoituskauden aikana hyvää palautetta, olin hämmentynyt. Minusta oli tuntunut, etten täytä näyttelijöiden odotuksia, ja että olen jopa tuottanut pettymyksen ohjaajana. Kun sain kiitosta juuri harjoitusten oikeanlaisesta rentoudesta, ymmärsin, että suurimmat vaatimukset asetan itse itselleni. Ohjaajan työn hiljainen ja itsenäinen aspekti korostui joutuessani itse määrittelemään rajani ja vapauteni. Vaatimukset itseäni kohtaan tuntuivat olevan järjestään korkeammalla kuin se, mihin todellisuudessa pystyn. Nämä vaatimukset veivät minut yhä uudelleen tuohon edellämainittuun pirulliseen kierteeseen, josta on vaikea hypätä pois.

Ei minun tarvitse olla täydellinen. Tällä hetkellä on tärkeintä se, että uskoni Nauruihmiseen on palannut. Olen saanut takaisin innostukseni, luottamuksen työryhmään ja ajan kulumisen voimaan, sekä siihen, että jokainen hoitaa oman osansa kunnialla ja hyvällä sydämellä loppuun.

(Työpäiväkirja, marraskuu 2007)

Varmasti siis loppujen lopuksi löysin keinoja myös näyttelijöiden ohjaamiseen, mutta se on jotain sellaista hiljaista tietoa, jonka ehkä pystyn täysin tiedostamaan vasta seuraavan kerran ohjatessani.

4.6 Musiikin valinta

Esityksessä käytetyt argentiinalaiset tangot tulivat mukaan harjoitusten myötä, kuin itsestään. Ne istuivat kuitenkin esityksen maailmaan vähän liiankin hyvin. Jo pitkään ennen harjoitusten alkua tiesin, että esitykseen on saatava jonkinlainen toinen taso, joka irrottaa yleisön aina hetkeksi Nauruihmisen tarinasta. Tuo taso löytyi sattumalta kuunnellessani pitkästä aikaa Tapio Heinosen kappaleita. Yhtäkkiä aloin kiinnittää huomiota kappaleiden sanoihin eri tavalla kuin ennen. Näin kaiken Nauruihmisen suodattimen läpi ja kuulin jo päässäni roolihenkilöt esittämässä lauluja ikään kuin olisin kuunnellut heidän sisäisiä ääniään. Tein samalta istumalta ”kronologisen iskelmäsikermän”, ja harjoituksissa sitä esitellessäni innostus oli melkoinen. Sain vakuutuksen siitä, että kappaleet todella saattaisivat toimia ja istua kokonaisuuteen – oikeanlaisella pilkkeellä silmäkulmassa. Musiikki alkoi toimia minulle myös dramaturgisena välineenä ja loi oikeanlaista kontrastia tapahtumien ja tunnelmien välille (ks. s. 5).

Siitä lähtien, kun Heinosen kappaleet tulivat mukaan kuvioihin ja saivat vieläpä niinkin hyvän kannatuksen, alkoi minulla olla paljon varmempi olo myös ohjaamisesta.

Iskelmät toivat esitykseen oivallisen tason ja irrotuksen tarinasta, ja alkoivat jopa käydä vuoropuhelua keskenään. Ainoa musiikkiin liittyvä haaste oli löytää sellaiset ydinkappaleet, jotka toisivat jotakin uutta ja oleellista kokonaisuuteen. Loppujen lopuksi sekin kävi helposti ja kivuttomasti. Onnekseni iskelmillä taisi olla yllättävänkin suuri vaikutus yhteishenkeen, esityksen henkeen, harjoitusten henkeen ja koko prosessiin. Oli lottovoitto löytää niin iskevää musiikkia.



Kuva 6. Tapio Heinosen musiikin lisäksi esityksessä käytettiin argentiinalaista tangoa. Kuvassa Arto Lindholm lordi Davidinä ja Tanja Heinänen herttuatar Josianena (kohtaus 7).

4.7 Työskentely muun työryhmän kanssa

Ohjaajuus on minulle muutakin kuin näyttelijöiden ohjaamista. Haluan kaikkien osa-alueiden olevan oikeassa balanssissa lopullisessa esityksessä. En voi enkä halua erottaa toisistaan näyttelijäntyötä, lavastusta, puvustusta, valosuunnittelua tai musiikkia. Nauruihmisessä visuaalisuus ja musiikki olivat elementtejä siinä missä näyttelijätkin. Kaikkia lavalla olleita ja lavalle tuotuja esineitä käytettiin, yleensä jopa monella tavalla, musiikki ei ainoastaan soinut taustalla vaan toi aina jotakin lisää tilanteeseen, lavasteet tukivat toimintaa eivätkä vain kuvittaneet kohtauksia, ja jopa valaistusta huomioitiin aktiivisesti. Näyttelijät myös käyttivät itse muutamia lamppeja sekä esimerkiksi sanelukonetta, radiopuhelimia ja avokelanauhuria.

Harjoituskauden aikana pidimme säännöllisesti ”tunnelmapäiviä”, joihin osallistuivat lisäksi visuaalinen suunnittelija Erika Luoto, valosuunnittelija Sirpu Hildén sekä äänisuunnittelija Hanna Juvonen, josta prosessin edetessä tuli myös assistenttini. Nämä yhteiset ideointipäivät olivat erittäin tärkeitä lopputuloksen kannalta. Inspiroin muita ja muut inspiroivat minua, tuimme toisiamme taiteellisessa työssä. Tuntui mahtavalta herättää luottamusta ja osata jäsentyneesti esitellä työryhmälle ideoita. Näissä tapaamisissa luotin omaan ohjaajuuteeni paljon enemmän kuin näyttelijöiden kanssa. Tämä osa työryhmää oli minulle oikea tukipilari. Näyttelijät tuntuivat pääsääntöisesti tarvitsevan hyvin paljon ohjaajaa ja olivat ikään kuin riippuvaisia minusta, kun taas muut työryhmän jäsenet tekivät omaa luovaa työtään eivätkä odottaneet, että annan kaiken valmiina, tai että olisin analysoinut kaiken puhki. Keskustelimme yhdessä yleisösuhteesta ja muista perustavanlaatuisista seikoista esityksessä. Kerroin mitkä ovat minun motiivini ohjata ja mitä haluan näyttää yleisölle: haluan yllättää ja näyttää eheän kokonaisuuden, jossa kaikki on jollain tasolla perusteltua. Yhteiset visuaaliset ambitiomme olivat korkealla, ja näin saimme paljon aikaan lyhyessä ajassa.

Huvipuistoteema kiteytyy lavastuksessa. Tintamareksi, narunveto, hattara, apina, valot, karuselli. Ja kuinka ollakaan: esitystä, joka tutkii esittämisen tasoja kuin tietynlainen laboratorio, esitetään tilassa nimeltä Esityslaboratorio. Sattumaako?

(Työpäiväkirja, joulukuu 2007)



Kuva 7. Huvipuistoelementit olivat vahvasti läsnä Nauruihmisen visuaalisessa maailmassa. Kuvassa Arto Lindholm sheriffinä ja Jani Hendriksson Gwynplainena (kohtaus 20).

Pidän myös siitä, että esitys laajenee itsensä ulkopuolelle niin tilallisesti kuin ajallisestikin. Nauruihmissen väliajalla kahvitarjoilun lomassa soitettiin sanelukoneelta aiheeseen liittyvää tekstiä, ja esillä oli nauhureita ja lampunvarjostimia jatkamassa esityksen visuaalista maailmaa.

Yksi koko prosessiin eniten vaikuttaneista hetkistä oli se, kun ymmärsimme yhdessä äänisuunnittelijan kanssa hänen roolinsa työryhmässä laajentuneen luonnollisella tavalla ohjaajan työn avustamiseen. Kävimme jo syksyn puolella monia hedelmällisiä keskusteluja ja ideointihetkiä, pohdimme ja innostuimme yhdessä. Tammikuussa tiedostimme jo paremmin, kuinka assistentti parhaimmillaan toimii. Olin kaivannut juuri sellaista siunausta omalle ohjaajuudelleni ja sille seikalle, ettei kaikkea tarvitsekaan kyseenalaistaa. Omat ajatukseni selkeytyivät, kun sain avukseni peilin, jota vasten tarkastella omaa työtäni ja ratkaisujani. Assistentista oli paljon konkreettistakin apua, mutta parasta oli keskustella tavallaan puolueettomasti ja hyvällä omalla tunnolla esityksestä ja ohjaamiseen liittyvistä haasteista.

4.8 Teeman löytyminen

Kuten olen edellä todennut, lähdin ohjatesani liikkeelle muodosta (mielikuvista, sisäkkäisistä rakenteista, kehyksestä), en niinkään sisällöstä. Se on minun tapani. Prosessin aikana sisältö ja teemat alkoivat puskea esiin kuin itsestään: esittämistä, sokeutta, ohjailua, hierarkiaa ja tyytymistä. Kaiken läpäiseväksi teemaksi (jos sellaista haluaa nimetä) muodostui näkeminen. Kenelle näytetään ja mitä? Voinko siltikään nähdä? Mikä merkitys on sillä, missä vaiheessa avaan silmäni? Ihminen ei mitenkään voi nähdä kaikkea, ja siihen on tyytyminen. Minusta alkoi tuntua siltä, että tämä esitys sisältää kaiken, mitä elämä on. Pohjimmiltani halusin esittää mielipiteeni juuri siitä. Tapio Heinosen kappaleet kiteyttivät niin kirkkaasti jonkun sen ytimen, mitä olin jo pitkään haeskellut, että teema alkoi kirkastua.

Minulla on tämä elämä, voin vaikuttaa joihinkin asioihin – en kaikkeen – mutta minun on silti selvittävä ja toimittava itselleni parhaaksi katsomallani tavalla, tehdä kaikki päätökset hirveässä yksinäisyydessä, kävellä onneni ohi, tajuta liian myöhään, epäroidä, myöhästyä, avata silmät ja nähdä.

(Työpäiväkirja, marraskuu 2007)

Harjoituskauden aikana palasin monta kertaa aiempiin muistiinpanoihini ja työpäiväkirjaan, ja näin sain vahvistusta ajatuksilleni ja päätöksille, joita olin tehnyt. Monet ratkaisut kantoivat koko prosessin läpi. Esimerkiksi jo vuotta aiemmin heränneet ajatukset huvipuistosta ja yleisön kanssa pelailusta pysyivät jollain lailla mukana loppuun saakka ja kuljin miltei huomaamattani niitä kohti. Esitys kulki suuntaan, jonka olin itse valinnut. Näyttelijät tekivät kaiken kaikkiaan hienoa työtä ja osoittivat suurta kärsivällisyyttä hapuiluani kohtaan, vaikka harjoittelu ei ollutkaan aina tuttua, turvallista tai helppoa. Parhaimpina hetkinä tunsin olevani kuin narunvetäjä huvipuistossa: vetelin monista naruista, ja joskus satuimme voittamaan jättipotin ja kaupan päälle kasan yllätyksiä!

5 TYÖN HEDELMÄT

Teatteri tarvitsee katsojia toteuttaakseen tarkoitustaan. Harjoituskauden lähestyessä loppuaan pohdimme vielä kerran esityksen ja yleisön välistä suhdetta. Halusimme rikkoa perinteistä rajaa katsomon ja näyttämön välillä seuraavilla tavoilla: Esitys alkoi jo sisääntuloaulasta, josta Pertti Huovisen esittämä ”illan isäntä” -hahmo haki yleisön ja kätteli jokaista katsojaa. Kaksi kertaa esityksen aikana katsojille tarjoiltiin kotikaljaa, ja kerran Tanja Heinäsen esittämä herttuatar Josiane istahti katsomon etummaiselle riville katsomaan esitystä esityksen sisällä, olemaan yhtä yleisön kanssa. Mielenkiintoisin kontakti syntyi kuitenkin silloin, kun Ursus (Pertti Huovinen) paasasi yleisölle teatterin merkityksestä ja pyysi yhtä katsojaa huutamaan hänelle ”Aasi!”. Ursus kommentoi huutoa ja esitys jatkui aivan kuin mitään ihmeellistä ei olisi tapahtunut.

5.1 Esitykset

Nauruihmisen esityskausi kesti kaksi viikkoa ja sisälsi kolmetoista näytöstä. (Ks. liitteet 4 ja 5.) Ensi-iltaa edeltävänä päivänä pidetty kenraaliharjoitus oli mielenkiintoinen. Ennen aloitusta rohkaisin näyttelijöitä irrottelemaan entisestään enkä tiedä johtuiko siitä vai jännityksestä, mutta yllättäen muoto alkoi kadota ja hautautua liiallisen kikkailun alle. Se oli ensimmäinen kerta etten pystynyt läpimenoa katsoessani nauramaan. Annoin jälkeen päin palautetta siitä, kuinka raamit täytyy pyrkiä pitämään kasassa, vaikka mikä olisi. Niiden ja sovittujen asioiden sisällä saa revitellä, mutta hyvän maun rajoissa. Loppujen lopuksi oli oikeastaan hyvä, että näyttelijät päästivät liikoja höyryjä ulos kenraaliharjoituksessa eivätkä ensi-illassa.

Ensi-ilta meni loistavasti. Ainoa pieni miinus oli pitkä loppukohtaus, johon en ohjaajana ollut tyytyväinen. Huomasin vasta yleisön läsnäollessa sen verottavan kokonaisuutta. Palaute oli kuitenkin erittäin positiivista, kuten ensi-illassa kuuluukin. Harmiksemme ensi-illan jälkeen sattui ikävä tapaturma, jossa yksi näyttelijöistä loukkasi jalkansa. Tämä toi työryhmällemme uuden, äkillisen haasteen vielä näin prosessin tärkeimmässä vaiheessa.

Jouduimme perumaan yhden näytöksen, ja mietimme koko ryhmän kanssa eri vaihtoehtoja hoitaa tilanne kaikille parhaalla mahdollisella tavalla. Varmin ja toimivimmalta tuntuva ratkaisu löytyi lähempää kuin uskalsimme kuvitellakaan:

assistenttini, joka oli tiiviisti seurannut harjoitusprosessia, hyppäsi paikkaamaan loukkaantunutta näyttelijää kahteen näytökseen. Olen itse asiassa melko ylpeä itsestäni, että pystyin olemaan koko tuon ajan hyvin rauhallinen ja varma siitä, että asiat järjestyvät. Näin saimme myös mahdollisuuden hioa esityksen loppua uudelleen. Lyhensin tekstiä melkoisesti, ja vaikka olin edelleen solmussa ohjatessani, teimme yhdessä loppukohtauksesta toimivamman, ja näin koko esitys alkoi seistä omilla jaloillaan ja upota yleisöön entistä paremmin. Myös näyttelijät alkoivat löytää aivan uudenlaista varmuutta ja luottamusta omaan työskentelyynsä.

Tämän käännekohdan jälkeen esitys löysi vihdoinkin oikean rytmin, kaikki alkoi olla kohdallaan ja nuo hartaasti harjoitellut raamit antoivat nyt vapauksia myös uusille kokeiluille ja roolien venymiselle. Aina kun yleisö reagoi ääneen, se kannusti näyttelijöitä yhä enemmän. Esityksen palikat selkeytyivät niin paljon, ettei katsoja ollutkaan enää ihan täysin pihalla, vaikka toki absurdit elementit olivat edelleen vahvasti läsnä. Nauruihmisen viimeinen esitys oli hieno huipennus onnistuneelle esityskaudelle: kaikki viimeisetkin asiat ja tapahtumat lokahtelivat kohdilleen, kaikki oli miltei täydellistä, yleisö oli täysillä mukana ja näyttelijät nauttivat silmin nähden. Ymmärsin, että esityksiä katsoessani olin päässyt ohjaajana uudelle tasolle: tiesin tarkalleen, mitä haluan, mitä pitää muuttaa ja miten. Se oli ihana tunne. Tiesin, mikä kuuluu esitykseen ja miksi, ja sain kuin sainkin melkein kaiken näkyviin juuri niinkuin halusin. Vaikka suunnitelmiini ei kuulunutkaan esityksen hiominen ensi-illan jälkeen, olosuhteiden pakosta sain tilaisuuden siihen, ja hyvä niin.

Luulen, että yksi merkittävä tekijä lopullisen esityksen onnistumiseen on luottaminen omiin valintoihini. Matkan aikana olen totta kai välillä myös epäillyt, mutta pääosin minulla on ollut vahva tunne siitä, että esityksestä tulee onnistunut. On mielenkiintoista, että olin valinnut ns. haastettavia katsojia, joita halusin ravistella esityksellä, ja kuinka ollakaan, esitys osui ja upposi heihin täsmälleen haluamallani tavalla. Onnistuin saavuttamaan juuri sitä itkua ja naurua, mitä alun perinkin toivoin yleisön kokevan. En arvannut, että määrittelemäni lähtökohdat todella saattaisivat toteutua. Pääsin siis melko lähelle sitä, mihin olin pyrkinyt.

Halusin myös katsojien avaavan silmänsä: ymmärtävän, että juuri tämä hetki on tärkeä. Olet juuri tässä tilassa, juuri tänään, ja istut juuri näiden ihmisten vieressä. Tämä ihmisten yhteensaattaminen on yksi teatterin voimavaroista (Guénoun 2007, 50),

oikeastaan sen perusta niin poliittisesti kuin filosofisestikin. Klassisessa teatterissa ihmisten saattaminen yhteen on ensiarvoisen tärkeä lähtökohta (Lehmann 2006, 21), joka kieltämättä pätee edelleen, vaikka postdraamallinen teatteri kuinka yrittäisi olla jotain muuta. Teatterissa kaikki on aina mitä suurimmassa määrin todellista, fyysistä ja aistittavissa. Katsojan tunteet – tai tunteettomuus – ovat oikeita. Teatteri on totta, juuri sillä hetkellä kun se tapahtuu.

5.2 Palaute

Nauruihminen sai kaiken kaikkiaan erittäin hyvää palautetta. Katsojat kommentoivat esitystä kolmella eri tavalla: suullisesti, vieraskirjaan kirjoittamalla ja jälkeinpäin kirjallisesti sähköisessä muodossa. Ennen ensi-iltaa koekatsojilta saamani palaute keskittyi lähinnä rytmin löytämiseen ja kysymykseen jonkinasteisesta sekavuudesta. Tarinaa oli vaikea seurata, enkä ollut osannut ohjata roolihenkilöiden kaaria tarpeeksi selkeiksi. Kaikki tämä muuttui esitysten alettua. Ensi-illan jälkeinen katsojapalaute oli pääsääntöisesti hyvin positiivista. Monet ehdottivat kiertueelle lähtöä ja kehuivat esitystä taiteellisesti korkeatasoiseksi. Varmasti mukana oli ensi-iltaan kuuluvaa huumaa, mutta moni asia jäi mietityttämään, ja monet kuulluista seikoista toistuivat myöhemmin muiden katsojien suusta.

Esitys on kaivellut mieltä koko päivän. Se aukaisi tiettyjä käsityksiä, joita minulla on ollut teatterista, purki ne ja rakensi uudet tilalle, näkökulmani avartui ja aukesi uudelle. Häkellyttävää. Suuntavaisto sekoittui.

(Katsojapalaute, helmikuu 2008)

Oli jännittävää huomata, mikä muutos tapahtui esitysten edetessä: ne asiat, mihin koekatsojat olivat kohdistaneet suurimmat kritiikkinsä, kuten rytmi ja sujuvuus, saivat loppupään esitysten katsojilta suurimmat kiitokset. Olen näin jälkeen päin yrittänyt miettiä, mikä se perimmäinen häkellyttäjä esityksessä oli, mutta taidan itse olla tullut niin sokeaksi koko Nauruihmiselle, että sitä on vaikea nähdä tai analysoida. Useat katsojat kiinnittivät huomiota maailman ja tunnelmien vahvuuteen. Kikkailua ei kuulemma ollut liikaa, ja sekin osaltaan vahvisti esityksen riipaisevuutta; nauru pohjusti hyvin loppukohtauksen liikuttavuutta. Esitys oli monen mielestä myös kovin herkkä kaikessa kauheudessaan. Näyttelijäntyö sai aiheesta erityiskiitoksia ja joku viittasikin onnistuneeseen ensembletyöskentelyyn. Sen huomioiminen on ehkä paras kiitos, mitä voimme työryhmänä saada. Parhaan luottamuksenosoituksen sain kuitenkin vasta esityskauden jälkeen muutamalta työryhmän jäseneltä: he ilmoittivat halunsa

työskennellä kanssani jatkossakin. Se oli minulle ohjaajana erittäin tärkeää kuulla, ja toive varmasti toteutuu tulevaisuudessa!

Teatterista vedettiin niin paljon irti ja niin monilla tasoilla, ja toisaalta tuli samalla sellainen upea tunne, kun se kaikki tuodaan eteen jotenkin niin harkitun määrätietoisesti. Koko ajan tarinan seuraamisen ohella on sellainen hurmoksellinen jännitys, mitä nuo tyypit tekevät seuraavaksi ja miten. Ja sitten tulee sellainen sisäinen ihastunut hihkaisu, kun katsoo, mihin teatteri-ilmaisu oikein taipuu, ja miten tarinan, todellisuuden ja teknisten ratkaisujen ero vaan häviää jonnekin vaikeasti toisistaan erotettaviksi.

(Katsojapalaute, helmikuu 2008)

Upea, kaunis ja virheetön esitys. Hienoa ja näkyvää ohjausjälkeä, herkullista ja hyvää näyttelijäntyötä, vaihdot ja tilanteet sulavia ja saumattomia ja visuaalinen ilme häikäisevä!

(Katsojapalaute, helmikuu 2008)

6 LOPUKSI

Tämä vuoden pituinen prosessi Nauruihmisen parissa on saanut minut ajattelemaan uudella tavalla niin itseäni kuin teatteria yleensä. Kuin ihmeen kaupalla törmäsin Victor Hugon Nauruihmiseen, aloin työstää tekstiä ja lopulta ohjasin esityksen, josta olen erittäin ylpeä. Tuo matka ohjaajasta dramaturgiksi ja takaisin ohjaajaksi on tuonut esiin minussa paljon hyvää. Itseluottamukseni on kasvanut ja olen saanut tilaisuuden työskennellä ihmisten kanssa, jotka ovat opettaneet minulle muutamassa kuukaudessa enemmän kuin olisin uskaltanut toivoakaan. Omat tavoitteeni tulevaisuutta ajatellen ovat selkiytyneet yllättävänkin nopeassa tahdissa. Nyt tiedän vähän enemmän, ainakin sen, että ohjaaminen on intohimoni: se on juuri sitä, mitä haluan tehdä. Siinä haluan kehittyä, koska tiedän sen tekevän minulle myös vastapalveluksen.



Kuva 8. Ohjaaminen laajenee koko elämän ohjaamiseen. Kuvassa Tanja Heinänen Josianena ja Jani Hendriksson Gwynplainena (kohtaus 24).

Oman dramaturgian luominen ohjaustyön pohjalle ja sen muokkaaminen harjoitusvaiheessa tuntuu minulle ominaisimmalta tavalta työskennellä jatkossakin. En voi enkä halua erottaa dramaturgin ja ohjaajan rooleja toisistaan; tämän ymmärtäminen

on avannut silmäni näkemään tulevaisuuteni monipuolisena ja tinkimättömänä teatterintekijänä.

Ohjaaminen tarkoittaa minulle ennen kaikkea ajatusten, halujen ja tavoitteiden suuntaamista. Ohjausprosessin aikana keskityin miltei täysipainoisesti Nauruihmisen maailmaan, mutta alitajuisesti suuntasin koko ajan myös omaa elämääni teatterimaailman ulkopuolella. Ohjaaminen voi kuin voikin toimia kokonaisvaltaisena kokemuksena, ja ennen kaikkea tuoda jokapäiväiseen elämään jotain pysyvää, katoamatonta – luottamusta omiin kykyihini ohjaajana ja ihmisenä yleensä, riittävyyden tunnetta paikkaamaan ainaista riittämättömyyttä, ja ehkä jopa tärkeimpänä, oikeanlaista itsekkyyttä.

Nauruihmisen prosessin myötä olen oppinut paljon teatteriesityksen kunnianhimoisesta valmistamisesta ja ennen kaikkea itsestäni. Negatiivisuuden kehä on vaihtunut positiivisuuden pyörteeksi: innostuksesta itseluottamukseen, itseluottamuksesta rohkaisevaksi ohjaajaksi, rohkaisevasta ohjaajasta yhteiseen onnistumiseen ja yhteisestä onnistumisesta jälleen innostukseen! Vuosi sitten en olisi uskonut tuntevani omia tarpeitani ja kykyjäni näin hyvin. Nauruihminen toimii minulle todisteena siitä, että se, mihin teatterissa uskoo ja mitä haluaa yleisölle sekä itselleen näyttää, on mahdollista toteuttaa.

”Kohtalon jousiukkolaatikosta ponnahtelee ehtymättömiä yllätyksiä.” (Hugo 1946, 567.)

LÄHTEET

Guénoun, Denis 2007. Näyttämön filosofia. Suomentaneet Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto ja Riina Maukola. Helsinki: Like.

Hotinen, Juha-Pekka 2002. Tekstuaalista häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. Helsinki: Like.

Hotinen, Juha-Pekka 2003. Artikkelit ”*Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen – pari skeemaa uudesta dramaturgiasta*”. Teoksessa Reitala, Heta ja Heinonen, Timo (toim.) 2003. *Dramaturgioita – Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia-kustannus.

Hugo, Victor 1946. Nauruihminen. Suomentanut Kai Kaila. Helsinki: Lehtipaino.

Lehmann, Hans-Thies 2006. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.

Suuri Sivistyssanakirja 2004. Helsinki: Gummerus.

Frakcija – Performing Arts Magazine 2005, nro. 35, osa 2. Goat Island.

Haunting Douglas 2003. Dokumentti. Ohjaus Leanne Pooley. Specific Films.

Internet-sivut: www.krepsko.com

Kirjalliset katsojapalautteet 2008.

Kuvat: Erika Luoto 2008.

Väätäinen, Heli: Työpäiväkirja 2007–2008. Tekijän hallussa.

LIITTEET

Liite 1: Nauruihmisen synopsis Victor Hugon romaanin pohjalta.

Liite 2: Nauruihmisen kohtausluettelo.

Liite 3: ”Uuden” dramaturgian perusteet. (Hotinen 2003, 217.)

Liite 4: Nauruihmisen esitystiedot.

Liite 5: Nauruihmisen juliste.

Liite 1: Nauruihmisen synopsis Victor Hugon romaanin pohjalta.

Gwynplaine kasvot on silvottu ja muokattu ikuiseen nauruun hänen ollessaan kaksivuotias. Lapsikauppiaat jättävät kymmenvuotiaan *Gwynplaine* yksin Englannin rannikolle myrskyn kouriin. Hän etsii suojaa ja löytää hangesta pienen vauvan, jonka äiti on menehtynyt kylmyyteen. Yhdessä he saavat turvapaikan vanhan erakon, *Ursuksen*, luota. *Ursus* majailee pikku kärryssään *Homo*-nimisen suden kanssa. *Ursus* ja *Gwynplaine* huomaavat lapsen olevan sokea ja antavat tytölle nimeksi *Dea*.

Lapsikauppiaiden laiva haaksirikkoutuu, ja synninpäästön toivossa he heittävät mereen pullon, joka sisältää totuuden *Gwynplaine* syntyperästä. *Gwynplaine* on siis todellisuudessa edesmenneen *lordi Clancharlien* jälkeläinen. Hänelle on tehty naurunaamio, jotta *Clancharlien* avioton poika, *lordi David* (josta silloinen kuningas kovasti piti) perisi aateliuden ja menisi naimisiin *herttuatar Josianen* kanssa. *Lordi David* viettää kaksoiselämää: hänet tunnetaan *Tom-Jim-Jackinä* kansan keskuudessa. Hän ei tiedä veljensä olemassaolosta.

Josiane on valtaapitävän *kuningatar Annan* sisar. He eivät voi sietää toisiaan. *Barkilphedro* on juonitteleva pyrkuri, joka liehittää sekä *Josiane* että *Anna*. Hän janoaa kosta molemmille naisille ja haluaa paljastaa *Gwynplaine* kohtalon.

Vuonna 1705 *Gwynplaine* on 25-vuotias. Taustastaan tietämättömänä ja *Ursuksen* kasvattamana hän näyttää heidän kiertävässä teatterissaan. *Dean* ja *Gwynplaine* sisaruus muuttuu vähitellen rakkaudeksi. Kiertävän teatterin ja etenkin *Gwynplaine* suosio kasvaa. Hän saa nimen Nauruihmisen ja alkaa tuntea kiitollisuutta kasvojensa turmelijoita kohtaan. Lontooseen saavuttuaan *Gwynplaine* maine on levinnyt jo kuningashuoneeseen asti. Muiden esiintyvien artistien kateudesta johtuen *Ursusta* ja teatteria syytetään ties miltä tahoilta.

Eräänä iltana *Tom-Jim-Jack* tuo *herttuatar Josianen* katsomaan Nauruihmistä. *Gwynplaine* ihastuu *Josiane*en välittömästi. Hän kokee uudenlaista, seksuaalista vetovoimaa tuota ylhäistä naista kohtaan. Myös *Josiane* viehättyy *Gwynplaine* rujoudesta ja haluaa tämän rakastajakseen. *Gwynplaine* taistelee tunteidensa kanssa ja valitsee lopulta *Dean*. *Barkilphedro* on kuitenkin paikallistanut *Gwynplaine* ja kaappaa hänet hoviin, jossa vangittuna pidetty kasvojen silpoja *Hardquanon* tunnustaa tekonsa ennen kuolemaansa. *Ursus* ja *Dea* luulevat *Gwynplaine* kuolleen. *Barkilphedro* häätää teatteriseurueen maasta.

*Gwynplaine*lle selviää hänen syntyperänsä ja naimakauppa *Josianen* kanssa. Hän alkaa elätellä toiveita maailman parantamisesta aateliutensa turvin, mutta ikävöi silti *Deaa*. *Gwynplaine* löytää *Josianen* sattumalta linnan sokkeloista. He hekumoivat toistensa seurassa, kunnes *Josiane*lle selviää *Gwynplaine* syntyperä. *Josiane* ei enää haluaakaan *Gwynplaine* rakastajakseen. *Lordi David* ja *Gwynplaine* saavat tietää olevansa veljeksiä.

Gwynplaine pääsee elämänsä ensimmäiseen ylähuoneen istuntoon ja kuvittelee voivansa vaikuttaa asioihin. Hän pitää vakavamielisen puheen ihmiskunnan tilasta, mutta kukaan ei ota häntä vakavasti. *Lordi David* haastaa veljensä kaksintaisteluun. *Gwynplaine* pakenee ja on juuri hyppäämässä sillalta, kun *Homo* löytää hänet. *Susi* johdattaa hänet laivaan, jolla *Ursus* ja *Dea* ovat lähdössä. *Dea* on sairastunut vakavasti, ja jälleennäkemisen riemun uuvuttamana hän kuolee pois. *Gwynplaine* hukuttautuu. *Ursus* ja *Homo* jäävät katselemaan kuuta.

Liite 2: Nauruihmisen kohtausluettelo. 1(2)
(*Musiikkikappaleet ja kertojan ääni kursivoitu.*)

1. ESITTELY

Eilen kun mä tiennyt en.
Faktoja roolihahmoista.

2. PROLOGI

Yöllinen uinti.
Josiane leikkii pesusaavissaan nukeilla.

3. URSUKSESTA JA HOMOSTA

Derecho Viejo.
Ursus esittelee Homon, joka on osa häntä itseään.

4. KAPAKASSA

Yksinäinen mies.
Tom-Jim-Jack istuu kapakassa.

5. HARDQUANONIN PULLO

Josianen nuket kirjoittavat kirjeen, laittavat sen pulloon ja haaksirikkoutuvat.
Yöllinen uinti.

6. TURVAAN

Sanelukoneelta kertojan ääni.
Gwynplaine saapuu Ursuksen luo Dea mukanaan.

7. HOVISSA

Lordi David ja Josiane esittäytyvät. Mukana kuollut lordi Clancharlie
(muovinen, pyörillä kulkeva korsetti).
El Huracán.

Josiane esittelee kuningatar Annan, joka on yksi hänen nukeistaan.

8. NÄKEVÄ SOKEA JA PALVOTTU EPÄSIKIÖ

Kertojan pantomiiminumero.
Nähdä saa ken tietää mitä tahtoo.
Aikasiirtymä 15 vuotta: Ursuksen, Dean ja Gwynplaineen tanssikoreografia.

9. DEAN SOKEUS

Dea kertoo rakkaudestaan Gwynplaineen.

10. BARKILPHEDRON JUONITTELUA

Barkilphedro (sikanaamio väärinpäin, vahvistettu ääni) ahdistelee Josianeaa ja
pyytää saada toimen valtameren pullojen avaajana.

11. VOITETTU KAAOS I

Beatles avokelanauhasta.
Dea tarjoilee yleisölle kotikaljaa snapsilaseista.
Ursus esittelee näytelmänsä, jonka Gwynplaine ja Dea esittävät.
Sivustakatsojan huomioita sanelukoneelta.

12. NÄKEMISESTÄ

Vain kaksi nauhaa.
Gwynplaine ja Dea leikkivät sokkoa.

13. KAKSOISELÄMÄÄ

Lordi David pompottaa Josianeaa sekä esittelee rikkaiden ajanvietteitä,
esimerkiksi Rumien kerhon ja Naisen pakaroiden kerhon (muut näyttelijät
esittävät miimisesti).

14. HAASTEMIES

Ursus kertoo Gwynplaineelle vaarallisesta haastemiehestä.

15. YHTEINEN HUIJAUS

Lordi David paljastaa Josianelle salaisen elämänsä Tom-Jim-Jackinä.
Yksinäinen mies.

16. VOITETTU KAAOS II

Tom-Jim-Jack vie Josianen katsomaan Voitettua kaaosta.
Dea tarjoilee kotikaljaa.
Beatles avokelanauhalta.
Gwynplaine ihastuu Josianeen.

VÄLIAIKA

Beatles avokelanauhalta.
Barkilphedro löytää pulloon kätketyn viestin.

17. KUTSU

Josiane lähettää paperilennokilla kirjeen Gwynplainelle.

18. SOKEAA RAKKAUTTA

Gwynplaine valitsee Dean ja tuhoaa saamansa kirjeen.

19. KAAPPAUS

Haastemies kaappaa Gwynplainen.

20. OIKEUDENKÄYNTI

Barkilphedro esittää tintamareskin avulla Hardquanonia, sheriffiä ja lääkäriä, ja paljastaa Gwynplainelle totuuden tämän syntyperästä.
Sanelukoneelta kertojan ääni.

21. VOITETTU KAAOS III

Ursus esittää Gwynplainea, jotta Dea ei saisi tietää katoamisesta.
Beatles avokelanauhalta.

22. AAMULLA VARHAIN

Aamulla varhain.
Josiane ja Dea rinnakkain, koreografia.

23. TOINEN HERÄÄMINEN

Sanelukoneelta kertojan ääni.
Gwynplaine herää hovista lordina, mutta lähtee etsimään Deaa.

24. LABYRINTTI

Siinä kaikki – tulet kai.
Gwynplaine löytääkin Josianen ja unohtaa Dean. Josiane saa viestin (paperilennokki katsomosta) ja ajaa Gwynplainen pois. Barkilphedro irvailee ja viettelee Josianen.

25. VELJEKSET

Gwynplaine ja lordi David taistelevat kuolleesta isästään eli muovikorsetista.

26. YLÄHUONEEN KOKOUS

Gwynplaine pitää puheen yleisölle.

27. PALUU

Sanelukoneelta kertojan ääni, jonka Homo keskeyttää.
Homo johdattaa Gwynplainen takaisin Dean ja Ursuksen luo.

28. KUOLEMAT

Hyvää hyvää iltaa.
Dean, Ursuksen ja Gwynplainen tanssikoreografia.
Dea tukehtuu, Gwynplaine repii irti naamionsa ja kuolee myös. Ursus jää yksin.

29. EPILOGI

Josiane jää leikkimään nukeillaan.
Eilen kun mä tiennyt en.

Liite 3: ”Uuden” dramaturgian perusteet. (Hotinen 2003, 217.)

”Vanha” dramaturgia

tarina

juoni

ristiriita

henkilöhahmo

toiminta

tilanne

kohtaus

aihe

teema

(etenevä) rakenne

dialogi

katharsis

tekijä

väite, sanoma

teos on viesti

kommunikaatio

eheys

valmis

peräkkäisyys

säännöt

”Uusi” dramaturgia

fragmentti

kompositio

ero, kontrasti, variaatio

rooli, ”oma itse”, ”ohikulkija”

teko, tapahtuma, sattuma

ärsyke, impulssi

virtaus

suunta, viittaukset, assosiaatiot

poikkeamat, ”virheet”

vuorovaikutus, ”elävä massa”, hypyt, linkit

polylogi

fronesis

vastaanottaja

tulkinta, kokemus

teos on paikka

häiriö, hiljaisuus

aukot, puutteet, katkokset, ylijäämä, meta-

keskeneräinen

rinnakkaisuus

ainoa sääntö: ei pysyviä sääntöjä

Liite 4: Nauruihmisen esitystiedot.

Nauruihminen oli Heli Väätäisen taiteellinen lopputyö esittävän taiteen koulutusohjelmaan. Esitys pohjautui Victor Hugon samannimiseen romaaniin.

Esitykset:

8.2.2008 – 23.2.2008

Stadian Esityslaboratoriossa, Hämeentie 161, Helsinki

Työryhmä:

Ohjaus/Dramaturgia Heli Väätäinen
Lavastus/Puvustus/Valokuvaus/Maskeeraus Erika Luoto
Valosuunnittelu Sirpu Hildén
Ohjaajan assistentti/Äänten ajo Hanna Juvonen
Tuottaja Jaana Joensuu

Gwynplaine Jani Hendriksson
Ursus Pertti Huovinen
Dea Riikka Sarvimäki
Josiane Tanja Heinänen
David/Barkilphedro Arto Lindholm

Ohjaava opettaja Tuuja Jänicke

Musiikki:

Tapio Heinonen:

Eilen kun mä tiennyt en
Yöllinen uinti
Yksinäinen mies
Nähdä saa ken tietää mitä tahtoo
Vain kaksi nauhaa
Aamulla varhain
Siinä kaikki – tulet kai
Hyvää hyvää iltaa

Juan D'Arienzo:

Derecho Viejo

Los Reyes del Tango:

El Huracán

The Beatles:

Satunnaisia kappaleita vanhoilta avokelanauhoilta

Lisätietoa:

www.myspace.com/nauruihminen



Nauruihmisen

AINESOSAT
Ihmisiä, joiden yhteenlasketut vajavaisuudet muodostavat jotakin suurta.

VAIKUTTAVA AINE
Mies, joka on tuomittu ikuiseen nauruun.

RAVINTOSISÄLTÖ
Yhdessä annoksessa on 72% väristysten, 48% hilpeyden ja 29% kohahdusten suositelluista päivittäisistä saanneista.

VAROITUKSET
Liiallisella käytöllä saatraa olla tunteita herättäviä vaikutuksia.

Ohjaus Heli Väätäinen
Esitys pohjautuu Victor Hugon samannimiseen romaaniin
Stadian Esityslaboratorio, Hämeentie 161, Helsinki.
Liput 5e / 3,5e Varaukset ja lisätiedot: 050-5115625
www.stadia.fi/ohjelmisto www.myspace.com/nauruihmisen

PAKAUSPÄIVÄT
pe 8.2. klo 19 (ensi-ilta)
su 10.2. klo 15
ma 11.2. klo 19
ti 12.2. klo 19
to 14.2. klo 19
pe 15.2. klo 19
la 16.2. klo 15
su 17.2. klo 15
ti 19.2. klo 19
ke 20.2. klo 19
to 21.2. klo 19
pe 22.2. klo 19
la 23.2. klo 15

stadia
HELSINKIN KAMMATTIKOKOLU
ESITÄMÄN TÄTEEN KOULUTUSOHJELMA